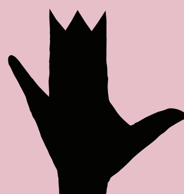
Lalki: teatr, film, polityka



Lalki: teatr, film, polityka

Lalki: teatr, film, polityka

pod redakcją
Joanny Kordjak i Kamila Kopani

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
Warszawa 2019

1.
Tina Modotti, *Ręce lalkarza*, 1929, odbitka żelatynowo-srebrowa, fotografia cyfrowa, Museum of Modern Art, Nowy Jork/Scala, Florence

1.



2.
Zofia Gutkowska-Nowosielska, *Dziewczęta*, 1948, olej, płótno,
wł. Galeria Starmach, Kraków, fot. Marek Krzyżanek

2.



„Kolaż rzeczy, historyjek, przedmiotów i ludzi”

Joanna Kordjak

> Lubię robić lalki. To jak tworzyć światy. […] Lubię lalki, ponieważ robi się je ze wszystkiego, jak kolaż. Albo jest to raczej kolaż rzeczy, historyjek, przedmiotów i ludzi [1].

Ogromny potencjał lalki teatralnej jako narzędzia artystycznej ekspresji, na który zwrócił uwagę Enrico Baj (malarz i grafik współpracujący z Massimo Schusterem[2] i teatrem lalkowym), doceniony został w pełni w początkach xx wieku. Modernizm

poszukujący źródeł odnowy języka sztuki na marginesach głównego nurtu kultury stworzył dogodny grunt dla „odkrycia” teatru lalkowego przez artystów i traktowania go jako pełnoprawnej dziedziny sztuk wizualnych. Na podniesienie jego rangi wpływ miały rodzące się wówczas koncepcje teatralne. Maurice Maeterlinck przekonany o potrzebie znalezienia nowego aktora stworzył na przełomie wieków trylogię dla marionetek, które miały sprostać zadaniom symbolicznego i psychologicznego dramatu. Szczególnie wpływowa okazała się teoria nadmarionety Edwarda Gordona Craiga, której skutkiem była widoczna w teatrze dramatycznym tendencja do marionetyzacji gestu aktora. Teoria ta w radykalnej interpretacji odczytywana była jako postulat zastąpienia żywego aktora nieożywioną figurą. Co istotne, przepływ inspiracji dokonywał się dwukierunkowo: dowartościowany przez awangardę teatr lalkowy nie tylko zmieniał się pod wpływem ówczesnych tendencji w sztuce (kubizmu, surrealizmu czy dadaizmu), ale też oddziaływał na różne jej obszary. Nieskrywana już (w myśl koncepcji Craiga i jej podobnych) sztuczność samej lalki i jej mechanicznych ruchów wpływała na ideę ruchu scenicznego żywych aktorów, ale zainspirowała też nowe myślenie zarówno o choreografii, jak i kostiumie teatralnym. Najbardziej spektakularnym przykładem tych tendencji były doświadczenia przeprowadzane w Bauhausie przez Oskara Schlemmera, polegające m.in. na przekształcaniu postaci tancerza za pomocą nałożonych na jego ciało kubistycznych form kostiumu-maski (opisane w jego teoretycznej pracy *Człowiek i sztuczna figura* z 1928 roku).

Zainteresowaniu artystów awangardowych dziedziną teatru lalkowego sprzyjały również — znajdujące swoje odbicie w literaturze i sztuce, zaludnianych przez postaci humanoidów, manekinów i automatów — fascynacja i niepokój, jaki wywoływała lalka, związane z gwałtownym postępem techniki i mechaniki i oraz narastającym odczuciem dehumanizacji nowoczesnego świata.

Przez wieki teatr lalkowy uważany był za gatunek niższy, bliższy teatrowi ulicznemu, cyrkowi, niewyszukanej, jarmarcznej rozrywce, ocierającej się niekiedy o obsceniczność, lecz mimo to (a może właśnie dlatego), niesłychanie pociągający. Widoczny w sztuce początku XX wieku zwrot w stronę dotychczas pogardzanych gatunków stanowił wyraz sprzeciwu wobec pełnej hipokryzji, zbankrutowanej duchowo kultury burżuazyjnej. Zmiana obszaru działania i zainteresowań oferowała artystom awangardowym szansę na wyzwolenie się ze sztywnych akademickich ograniczeń. Co więcej, czerpanie z kultury popularnej (do której zaliczał się teatr lalkowy) stanowiło równocześnie element tak ważnej dla awangardy strategii „podkopywania” kultury wysokiej i obalania dotychczasowych hierarchii[3].

Dostrzeżono również niezwykły subwersywny potencjał teatru lalkowego — z właściwym sobie humorem, ironią i szyderstwem stanowił przecież potencjalnie doskonałe (i względnie bezpieczne) narzędzie krytyki społeczno-politycznej (ta funkcja wpisana była zresztą w genezę dawnych wędrownych teatrów lalkowych)[4].

Wielopoziomową metaforą o silnie ideologicznej i politycznej wymowie okazuje się opowieść o jednym z najsłynniejszych lalkowych bohaterów, stworzonym przez Carla Collodiego pod koniec XIX wieku. Historia drewnianego pajacyka Pinokia, zabawki pragnącej przemienić się w prawdziwego chłopca, stała się ponadczasową metaforą dorastania[5]. Jednocześnie mogła być odczytywana jako

3.
Wielki Iwan Siergieja Preobrażenskiego i Siergieja Obrazcowa, reż. Jan Wilkowski, scenografia: Adam Kilian, projekt lalek: Zofia Stanisławska-Howurkowa, Teatr Lalka w Warszawie, 1963, fot. archiwum Teatru Lalka

3.



krytyka burżuazyjnego społeczeństwa, w którym właśnie ludzie dorośli są bezwolnymi marionetkami manipulowanymi przez różne siły zewnętrzne, władzę i pieniądze.

Na ten polityczno-społeczny potencjał teatru lalkowego zwraca uwagę seria niezwykłych zdjęć Tiny Modotti, wykonanych w porewolucyjnym Meksyku pod koniec lat dwudziestych XX wieku. Wśród bogatej fotograficznej dokumentacji dwudziestowiecznego teatru lalkowego zajmuje ona miejsce szczególne, nie tylko jako wybitne osiągnięcie w dziedzinie fotografii awangardowej. *Ręce lalkarza* — najsłynniejsza fotografia z tej serii — eksploruje temat wzajemnych relacji między ciałem aktora a niewidoczną w kadrze (z wyjątkiem systemu poruszających jej kończynami sznurków) marionetką. Znajomość kontekstu powstania fotografii pozwala wyjść w ich interpretacji poza kwestie antropologii ciała i odczytać je przede wszystkim jako deklarację polityczną fotografki „rewolucjonistki”[6]. Udokumentowana przez Modotii głośna sztuka Eugene'a O'Neilla *Hairy Ape* wystawiona w 1928 roku jako spektakl marionetkowy przez Louisa „Lou” Bunina w jego teatrze w mieście Meksyk była ostrą satyrą polityczną w duchu ideologii marksistowskiej, traktującą o podziałach klasowych, walce klas i narodzinach świadomości proletariatu. W tym kontekście *Ręce lalkarza* mogą być odczytane także jako przejmujący obraz symbolizujący krytykowane tu ówczesne stosunki społeczne: politycznej dominacji warstw posiadających i podrzędnej pozycji klasy pracującej pozbawionej własnej woli i tożsamości, sprowadzonej do roli łatwych do manipulacji marionetek.

Teatr lalkowy traktowany jako metafora egzystencji człowieka w świecie i jego zależności od sił nadrzędnych (utożsamianych przez wieki z Bogiem-Stwórcą) nabierał w kontekście gwałtownych dwudziestowiecznych przemian społeczno-politycznych świeckich znaczeń. Doskonale wpisywał się w założenia awangardy: po pierwsze służąc jako narzędzie zaangażowania społeczno-politycznego, ale też otwierając nową, niezwykle atrakcyjną przestrzeń dla awangardowych eksperymentów formalnych. W poszukiwaniu nieznanych możliwości i środków wyrazu dla nowoczesnego języka do teatru lalkowego sięgali futuryści, ekspresjoniści, dadaiści. Lalki tworzyli na własny użytek (jak Paul Klee, który na przestrzeni kilkunastu lat wykonał kilkadziesiąt pacynek dla swojego syna Felixa), czy w ramach stałej lub epizodycznej współpracy z kabaretami (Oskar Kokoschka, George Grosz) bądź profesjonalnymi teatrami lalkowymi (Enrico Prampolini współpracujący z teatrem Vittoria Podrekki w Rzymie i Sophie Taeuber-Arp dla teatru Alterna w Zurychu).

Teatr lalkowy — spychany na margines, traktowany niezbyt poważnie i łączony przede wszystkim z rozrywką dla dzieci — pozwalał na przekraczanie granic różnych dziedzin twórczości (malarstwa, rzeźby, scenografii), ale i sztywnych podziałów na kulturę popularną i elitarną. Za jego sprawą „dziecięcość” wkraczała swobodnie w świat dorosłych. Lalka teatralna (jakkolwiek obsceniczne i groteskowe bywają jej formy) zachowuje bowiem w sobie coś „dziecięcego”. Jako miniatura człowieka dorosłego ze względu na swoje rozmiary przywodzić może na myśl postać dziecka, a jednocześnie kojarzyć się z lalką, zabawką. Niewątpliwie dziecko i dzieciństwo stanowią jeden z kluczowych tropów kultury XX wieku, choć jednocześnie wydaje się, że wątek ten wciąż stanowi białą plamę na mapie jej badań. Teatr lalkowy pozwalał artystom na różne sposoby penetrować te obszary: eksplorować nowe, niewyczerpane źródła inspiracji, ale i tworzyć, ze znajomością najnowszych odkryć w dziedzinie psychologii

i psychoanalizy, z myślą o postrzeganym w nowy sposób odbiorcy — dziecku.

Sięganie na różne sposoby do „dzieciństwa" — dziecięcej wrażliwości i wyobraźni, ale i „dzieciństwa" sztuki, czyli szeroko pojętego prymitywu — wyznaczało jedną z kluczowych tendencji modernizmu. W obszarach tych poszukiwano źródeł „regeneracyjnej" energii i to w dużej mierze ze względu na przynależność do świata dziecka i jego szczególnej wrażliwości (porównywanej do odkrywanej wówczas wrażliwości chorych psychicznie) teatr lalkowy fascynował artystów. Przypominał o pewnej cudownej właściwości najmłodszych, którzy w swoich zabawach potrafią bez końca nadawać różne tożsamości przedmiotom, zmieniać ich przeznaczenie i budować wokół nich wciąż nowe historie[7]. Podobny do dziecięcej zabawy stwarzał dogodną przestrzeń dla odrzucenia niektórych społecznych zasad, porządku i utrwalonych norm zachowania, uwolnienia pierwotnych potrzeb i instynktów.

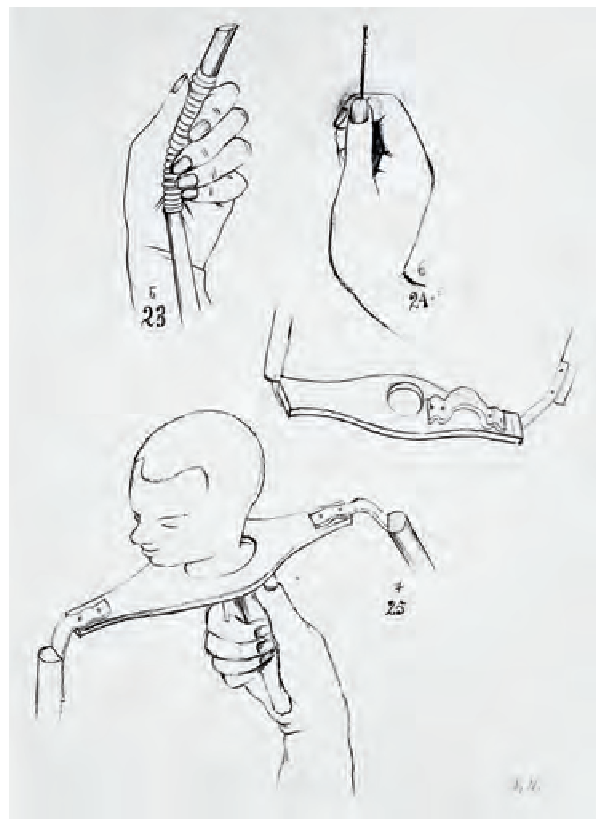
Teatr lalek umożliwiał artyście (ale i odbiorcy) sięgnięcie do tego, co pierwotne, archaiczne: do własnej prehistorii. „To świat mojego dzieciństwa tak mnie nawiedza" — wyznawał Robert Anton, w odniesieniu do stworzonego przez siebie i działającego w latach siedemdziesiątych w Nowym Jorku jednoosobowego teatru lalkowego. „Teraz dorosły konfrontuje się z tymi liliputami, którymi manipuluje, które pociesza i karze..."[8]. Miniaturowy teatr służył artyście jako narzędzie badania własnej tożsamości, eksploracji różnych aspektów (także tych mrocznych) swojej osobowości. Pozwalał obudzić dziecięcą wrażliwość, przywołać zarówno dawne fascynacje, jak i lęki. Niezależnie bowiem od tego, jak bardzo odżegnujemy się od prymitywnej wiary w życie i moc przedmiotów, kontakt z lalką — wbrew zdrowemu rozsądkowi — budzi w nas niepokój.

4.
Jerzy Nowosielski, ilustracja do artykułu A. Fiedotowa *Anatomia lalki-aktora* w „Teatrze Lalek" 1951, ołówek, papier, Galeria Starmach, Kraków

Teatr lalkowy uświadamia nam tym samym, że ludzka przewaga nad światem materialnym nie jest właściwie niczym pewnym. Wpisana w doświadczenie teatru lalkowego owa niepewność związana z ambiwalencją lalki, zawieszonej pomiędzy żywym i martwym, ruchomym i nieruchomym, ludzkim i nieludzkim, pozwalała opisywać go za pomocą freudowskiej kategorii „niesamowitości"(Unheimlich)[9].

Jeszcze jednym odkrytym i docenionym przez dwudziestowiecznych twórców aspektem

4.



teatru lalkowego jest wyjątkowa autonomia, jaką dawał on artyście, który mógł wcielać się w różne role: nie tylko projektanta i twórcy lalek, ale i reżysera. Jego rola wykraczała daleko poza projektowanie samej lalki, ale ściśle wiązała się z projektowaniem jej otoczenia: przestrzeni scenicznej, światła, (nieraz dźwięku), a także choreografii. Można powiedzieć, że kwintesencją życia lalki jest jej spojrzenie (lalka jest nie tylko przedmiotem, który można oglądać, ale podmiotem, który może patrzeć na nas) oraz ruch (w jej przypadku będący uzewnętrznieniem emocji i myśli). Jeśli tak, to rola artysty-projektanta lalek w ich ożywieniu jest niemal równie (a może tak samo) ważna jak rola animatora czy aktora obdarzającego je głosem. W projekt lalki — jej wyraz plastyczny (od mimiki po proporcje ciała) i konstrukcję (a przez to możliwości animacyjne) — wpisany jest bowiem program jej działania.

Wśród różnych środków, za pomocą których artysta budował siłę ekspresji lalki, szczególne narzędzie stanowiła gra skalą. Oznaczała ona nie tylko manipulację rozmiarami samej lalki (na ogół mocno zredukowanymi względem wymiarów dorosłego człowieka, choć zdarzało się również, że wyolbrzymionymi), ale także relacjami proporcji postaci względem siebie. Zabieg ten służył na ogół uwypukleniu moralnego przesłania baśni[10]. Ale manipulowano również rozmiarami poszczególnych części ciała i twarzy lalki. Ogromna głowa, wielkie oczy, karykaturalnie powiększony nos czy usta służyły wzmocnieniu siły wyrazu postaci, podkreśleniu specyficznej mimiki i uwydatnieniu pewnych cech osobowości. Cała twarz stawała się tym sposobem jednym wielkim grymasem, chytrym spojrzeniem czy szyderczym uśmiechem. Skala postaci scenicznych, ich zaburzone proporcje i deformacje poddane były innym prawom. Niezależnie od przyjętej w danym teatrze konwencji teatr lalkowy bliski był poetyce marzenia sennego i logice snu. Sprzyjały temu prezentowane na scenach teatrów lalkowych historie, w których bohaterowie ulegali różnego rodzaju metamorfozom (np. częstym w bajkach przeobrażeniom w zwierzęta, rozszczepianiu czy spłaszczeniu).

Awangardowe eksperymenty z teatrem lalkowym w okresie międzywojnia stanowiły jednak zjawisko marginalne i nie zrewolucjonizowały głównego jego nurtu. Dopiero lata powojenne przyniosły istotne zmiany — na większą skalę obserwować można było zjawisko przenikania się sztuki i teatru lalkowego, a także wyraźne wpływy na ten ostatni awangardowych zjawisk w sztuce. Wystawa w Zachęcie oraz towarzysząca jej publikacja koncentrują się na tym szczególnym momencie w historii teatru lalkowego w Polsce. Przedmiotem zainteresowania jest metamorfoza (i jej geneza) tej dziedziny teatru w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych xx wieku. Celem — wpisanie wybranych realizacji, ale i szerzej pewnych zjawisk, jakie zachodziły na gruncie teatru lalkowego, w kontekst przemian w sztuce tego czasu. Ważne wydaje się również zobaczenie ich na tle ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej (istotnym czynnikiem było upaństwowienie teatrów lalkowych, powstanie gęstej sieci tych placówek — zarówno w tych najważniejszych, jak i licznych prowincjonalnych ośrodkach). Teatr lalek staje się w tym czasie teatrem artystycznym. Coraz bardziej wyraźne przenikanie w jego obręb innych rodzajów sztuk przynosiło niezwykłe rezultaty. O wysokich walorach artystycznych przedsięwzięć realizowanych na scenach teatrów lalkowych w Polsce decydował w dużym stopniu ogromny udział w ich realizacji plastyków: nie tylko scenografów, ale także malarzy i rzeźbiarzy (którzy mieli na tym polu szczególne osiągnięcia). Na skalę tego zjawiska z pewnością

5.
Wielki Iwan Siergieja Preobrażenskiego i Siergieja Obrazcowa, reż. Jan Wilkowski, scenografia: Adam Kilian, projekt lalek: Zofia Stanisławska-Howurkowa, Teatr Lalka w Warszawie, 1954, fot. archiwum Teatru Lalka

miała wpływ również ówczesna sytuacja polityczna. Względnie stabilna sytuacja finansowa teatrów lalkowych umożliwiała zatrudnianie na etat licznej grupy artystów plastyków, co stworzyło dla wielu z nich interesującą alternatywną przestrzeń dla działalności artystycznej. Choć teatr lalkowy w okresie socrealizmu podlegał (tak jak inne dziedziny sztuki) odgórnym wymogom zarówno w zakresie repertuaru, jak i kwestii formalnych, dawał on artystom szansę nie tylko na zarobek, ale też pozwalał na stosunkowo dużą swobodę artystycznej wypowiedzi, znacznie większą niż teatr dramatyczny. Władze niewątpliwie dostrzegały ogromny propagandowy potencjał teatru lalkowego i jego rolę w kształtowaniu „nowego socjalistycznego człowieka" (jakże ważne w tym projekcie było dziecko!). Jednak twórczość ta (choć poddawana cenzurze) wymykała się jednoznacznym ocenom „ideologicznej słuszności " i wierności zasadom realizmu socjalistycznego. Warto przy tym zauważyć, że lalki odgrywały szczególnie istotną propagandową rolę poza scenami teatrów lalkowych. Gigantyczne figury przedstawiające w karykaturalny sposób konkretnych polityków czy wyobrażające wrogie komunistycznemu porządkowi ideologie stały się w powojennej Polsce ważnym wizualnym elementem propagandowych spektakli ulicznych.

Historycy teatru lalkowego wskazują na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jako szczególny czas w procesie odkrywania przez teatr lalkowy swojej tożsamości[11]. Porzucając na dobre (zarówno w Polsce, jak


5.

i na świecie) naśladowanie „teatru żywego", artyści zaczęli eksplorować i eksponować jego immanentną cechę —„teatralność". Odsłaniano także prawdziwą tożsamość występujących aktorów. Coraz bardziej zdecydowanie redukowany był parawan (tradycyjnie zasłaniający przed widownią „wszystko, to, co ludzkie"). W Polsce najbardziej radykalne w tej kwestii zmiany już w latach pięćdziesiątych wprowadził w swoim będzińskim Teatrze Dzieci Zagłębia Jan Dorman. Wiązał się z tym kolejny nowy zabieg (wykorzystany m.in. przez Leokadię Serafinowicz w poznańskim Teatrze Lalki i Aktora Marcinek) — przenikanie się lalek, aktorów, elementów przestrzeni scenicznej oraz widowni. Redukcja lub całkowite odrzucenie parawanu prowadziło do ujawnienia aktora. Odkrywano tym sposobem kulisy animacji, demonstrowano dotychczas skrywany proces tworzenia. Ta demistyfikacja polegająca na odsłonięciu machiny teatralnej i sił motorycznych lalki „odczarowywała" teatr lalkowy i pozbawiała go pewnej metafizyki (przynajmniej w jej dotychczasowym rozumieniu). Wiązało się to też z odchodzeniem od naturalizmu w projektowaniu lalek. Ujawniona została nie tylko osoba animatora, ale i tożsamość lalki, jej sztuczność. Tendencja ta miała swych przeciwników — ich zdaniem lalka w zestawieniu z aktorem miała tracić swoją siłę przekonywania. Jednak jej obnażona w zetknięciu z żywym ciałem animatora prawdziwa natura: tworzywo, z jakiej ją wykonano (papier maché, drewno, gałgany), okazała się istotną i nową jakością w teatrze. Ekspresja materii i faktury została przez wielu twórców doskonale wyzyskana jako kluczowy środek wyrazu. Często eksponowano celowo ślady obróbki materiału, z jakiego wykonana była lalka. Na różne sposoby wykorzystywano rzeźbiarski potencjał coraz bardziej abstrakcyjnie traktowanej lalki, stającej się asamblażem z fragmentów, skrawków i odłamków. Doskonałym przykładem takiego podejścia jest twórczość Jana Berdyszaka, który od połowy lat pięćdziesiątych współpracował z poznańskim Marcinkiem, tworząc niezwykłą, awangardową oprawę plastyczną spektakli i wypracowując własną oryginalną koncepcję teatru dla dzieci (i nie tylko). Wyraźnie korzystał ze swojego doświadczenia w zakresie malarstwa i rzeźby, a jednocześnie na scenie teatru mógł swobodnie przekraczać ograniczenia obu dziedzin. Wyjątkowym rzeźbiarskim walorem jego lalek było wykorzystanie siły wyrazu „materii gotowej": blachy, puszek, pakuł, worka jutowego czy słomy. Lalka stanowiła jeden z elementów projektowanej przez niego spójnej rzeczywistości scenicznej, na którą składały się przestrzeń, materia, forma, ruch, gra świateł, barw i dźwięków.

W rezultacie rozmaitych eksperymentów w okresie powojennym zmieniało się podejście do lalki teatralnej: przestała być ona substytutem aktora czy człowieka, jego imitacją, a stała się przedmiotem rzeczywistym. W teatrze lalkowym pełnić zaczęła też inną funkcję jako jeden ze środków wyrazu, obok masek, samych aktorów czy ich rąk… Jednocześnie zwielokrotniły się jej możliwości ekspresji. Powstawały nowe typy lalek, odchodzono również od ich antropomorficzności. Zmieniała się ich definicja i relacja z człowiekiem. Lalką mogła być każda rzecz, którą za sprawą aktora przekształcić dawało się w postać sceniczną. Funkcję te pełnić mogły nawet odpowiednio skadrowane fragmenty ciała ludzkiego (ulalkowione ciało występuje m.in. w spektaklu *Rozmowy z własną nogą* wystawionym przez Leokadię Serafinowicz w Marcinku w 1966 roku). Nieraz kostium i maska niemal całkowicie zasłaniały ciało aktora, przekształcając go w lalkę (taki efekt osiągnął m.in. Adam Kilian w projektach masek-kostiumów zrealizowanych do spektaklu *Zaklęty rumak* w warszawskim Teatrze Lalka w 1960 roku).

6.
Krzesiwo Hansa Christiana Andersena, reż. Jadwiga Stasiniewicz, scenografia Jadwiga Maziarska, Teatr Lalek przy Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu, 1955, fot. archiwum Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki

Odkryty przez awangardę potencjał ożywionego przedmiotu eksplorowano na wiele sposobów. Zabieg dadaistów i surrealistów, polegający na innym niż ich przeznaczenie wykorzystaniu zwykłych przedmiotów (ready mades) i podniesieniu ich rangi, znalazł w drugiej połowie XX wieku na gruncie teatru lalkowego doskonałe zastosowanie. Obiekty te, wywołujące rozmaite luźne asocjacje, obdarzane „wewnętrznym życiem" i osobowością, przekształcały się na scenie w „aktorów" teatru lalkowego.

Realizowane w powojennej Polsce spektakle lalkowe stanowiły interdyscyplinarne przedsięwzięcia, o których wyjątkowości decydowało połączenie eksperymentalnej plastyki i muzyki z nowoczesnymi koncepcjami pedagogiczno-wychowawczymi (np. koncepcja teatru jako zabawy Jana Dormana). Czasem, jak w przypadku poznańskiego Marcinka, były one efektem kolektywnego działania reżysera, scenografa i kompozytora. Poważne i krytyczne spojrzenie na teatr lalkowy (jako twórczość kierowaną do młodego odbiorcy) stanowić może przyczynek do dalszych, domagających się pogłębienia badań nad jednym z kluczowych wątków modernizmu — dziecka i sztuki dla dzieci. Nie ulega też wątpliwości, że uwzględnienie teatru lalkowego (i udziału w nim artystów) w historii polskiej sztuki powojennej pozwala w znaczący sposób wzbogacić jej obraz (także geografii artystycznej) i zdecydowanie poszerzyć jej kanon. Spojrzenie na teatr lalkowy jako przestrzeń wizualnego eksperymentu daje szansę na uwzględnienie w historii sztuki (dotychczas nieobecnych) artystów, którzy całą swoją zawodową aktywność poświęcili tej dziedzinie, jak wspomniana już Leokadia Serafinowicz czy Jerzy Kolecki. Ciekawym przypadkiem jest Zofia Gutkowska-Nowosielska, która po krótkim (ale niezwykle intrygującym) epizodzie malarskim, od 1949 roku zajęła się wyłącznie projektowaniem lalek i scenografii dla teatrów lalkowych.

6.



Niezwykle owocna i poszerzająca naszą wiedzę o polskiej sztuce po 1945 roku okazuje się również analiza kierunków i sposobów przepływu inspiracji między teatrem lalkowym a innymi dziedzinami sztuki: malarstwem, rzeźbą, sztuką environment czy muzyką (z wieloma teatrami współpracowali wówczas wybitni kompozytorzy tacy jak Krzysztof Penderecki czy Jerzy Maksymiuk). Szczególnie bliską, równie prężnie rozwijającą się w tym czasie dziedziną była filmowa animacja lalkowa (te dwa obszary łączyły osoby twórców projektów lalek i scenografii, np. Adama Kiliana, Zofii Stanisławskiej-Howurkowej, Lidii Minticz czy Kazimierza Mikulskiego) — podobnie jak teatr lalkowy wykraczającej poza twórczość dla dzieci lub sytuującej się na pograniczu. Przypominając mało znane epizody współpracy z teatrem lalkowym kilku czołowych postaci polskiej sceny artystycznej

7.



„Kolaż rzeczy historyjek, przedmiotów i ludzi”

7.
Zaklęty rumak Bolesława Leśmiana, reż. Zbigniew Kopalko, scenografia, projekt lalek: Adam Kilian, Teatr Lalka w Warszawie, 1960, fot. Edward Hartwig, archiwum Teatru Lalka

8.
Zofia Gutkowska-Nowosielska, projekt scenografii do spektaklu *Błękitna strzała* w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, 1963, gwasz, papier, archiwum Teatru Lalek Arlekin

lat powojennych (Stanisław Fijałkowski, Jerzy Nowosielski, Jadwiga Maziarska, Jan Berdyszak), patrzymy inaczej na różne wątki czy nawet całokształt ich działalności. W lalkach projektowanych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych dla teatru w Opolu Maziarska, podobnie jak w kolażach tworzonych z fragmentów fotografii czy skrawków tkanin, wykorzystywała malarski efekt uzyskany poprzez kontrasty barw i faktur. Jednak podejmowane przez nią próby przełamania konwencji i wprowadzenia innowacyjnych rozwiązań spotykały się z zarzutem formalizmu i oporem dyrekcji[12]. „Najlepiej mieć swój teatr, choćby maleńki — pisała w liście do Erny Rosenstein — Nawet nie przypuszczałam, jak bardzo poczuję formę teatru"[13].

Własny teatr lalkowy, który planowała założyć w Krakowie, dawałby jej z pewnością dużo większą swobodę działania i możliwość wyjścia poza bliski realizmowi schemat w projektowaniu lalek i scenografii (o jego awangardowym kształcie pewne wyobrażenie dają stworzone znacznie później dwie rzeźby zainspirowane teatralnym doświadczeniem — *Kukła I* i *Kukła II*). Z kolei anatomiczne studia lalki i aktora tworzone przez Jerzego Nowosielskiego również w latach pięćdziesiątych jako ilustracje do zamieszczanych na łamach „Teatru Lalek" tekstów radzieckich teoretyków ciekawie korespondują z powstającą w tym samym czasie serią rysunków, w której pojawia się motyw uprzedmiotowionych kobiet.

8.



9.
Zofia Gutkowska-Nowosielska, projekt scenografii do spektaklu *Błękitna strzała* w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, 1963, gwasz, papier, archiwum Teatru Lalek Arlekin

Szczególnie interesującym przykładem, rzucającym nowe światło na całokształt twórczości jest koncepcja teatru epidiaskopowego, opracowywana od początku lat pięćdziesiątych przez Andrzeja Pawłowskiego. W tym niezrealizowanym niezwykłym projekcie skupiają się w ciekawy sposób wszystkie ważne dla późniejszej twórczości artysty elementy. Bazując na eksperymentach optyczno-świetlnych (za pomocą luster i soczewek można było uzyskiwać inną skalę i zniekształcenia postaci lalek) łączył w sobie to, co racjonalne, naukowe z równie ważnym elementem metafizyki. Zapowiadał on jeszcze jeden kluczowy aspekt działalności Pawłowskiego jako projektanta form użytkowych. Teatrzyk lalkowy — jedyny, którego obsadę można zmieścić w walizce (dzięki czemu docierał do odbiorców w małych miejscowościach, domach kultury, świetlicach i sanatoriach), pozwalał zrealizować projekt prawdziwie społecznie użyteczny.

9.



1

Enrico Baj, *Moi, la marionette*, „Puck" 1992, nr 32, s. 6, cyt. za: Henryk Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, Errata, Warszawa 2002.

2

Massimo Schuster — reżyser, pedagog i aktor-lalkarz związany z Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna.

3

Na ten aspekt zwraca uwagę m.in. Kenneth Gross w swoim erudycyjnym eseju na temat fenomenu lalki i teatru lalkowego; zob. idem, *Puppet. An Essay on Uncanny Life*, University of Chicago Press, Chicago 2011.

4

Wątek ten rozwija Dariusz Kosiński w swoim tekście w niniejszym tomie, s. 59–71.

5

Wyobrażenie dziecka-lalki (niebędącego nadal „prawdziwym człowiekiem") nabierało jeszcze innego znaczenia w kontekście nowoczesnych koncepcji pedagogiczno-wychowawczych, w świetle których dziecko zyskiwało swoją godność i podmiotowość.

6

Jest ona polityczna na kilku poziomach. Pochodząca z Włoch artystka po przybyciu do porewolucyjnego Meksyku zaangażowała się mocno w *Mexicanidad* — ruch odrodzenia kultury meksykańskiej, poprzez sięganie do jej źródeł, a więc kultury ludowej (teatr lalkowy obok innych *artes populares* zajmowała tu ważne miejsce).

7

W tym sensie lalka teatralna pokrewna jest temu, co Donald Woods Winnicot nazwał „transitional objects" — pluszowym zabawkom odgrywającym niezwykle ważną rolę w procesie dorastania dziecka; zob. idem, *Zabawa a rzeczywistość*, Imago, Warszawa 2012.

8

Cyt. za: Henryk Jurkowski, op. cit., s. 239.

9

W odniesieniu do teatru lalkowego pojęcia niesamowitości użył Ernst Jentsch w eseju *O psychologii niesamowitego*, zob. Kenneth Gross, op. cit.

10

Ideologicznemu przekazowi posłużył w lalkowej adaptacji *Wielkiego Iwana* czy *Baśni o pięciu braciach*, gdzie zestawienie lalek z żywym aktorem uosabiającym rosyjski lud obrazowało walkę klas.

11

Zob. Henryk Jurkowski, op. cit. oraz idem, *Dzieje teatru lalek. Od wielkiej reformy do współczesności*, PIW, Warszawa 1984.

12

W tym czasie dyrektorem Teatru Ziemi Opolskiej był Alojzy Smolka.

13

Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice, red. Barbara Piwowarska, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2005, s. 65.

10–11.
Jerzy Nowosielski, projekty lalek do spektaklu *Przygody Misia Łazęgi*, 1950, gwasz, papier, Galeria Starmach, Kraków

10.



11.



12–13.
Jerzy Nowosielski, projekty lalek do spektaklu *Krzesiwo* w Teatrze Pinokio w Łodzi, 1956, gwasz, papier, Galeria Starmach, Kraków

12.



13.



14.
Zofia Gutkowska-Nowosielska, projekt lalki do spektaklu *Dziecko gwiazdy* w Teatrze Lalki i Aktora w Lublinie, 1963, gwasz, papier, archiwum Teatru Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie



14.

Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej

Kamil Kopania

„Wabił mnie i wabi nieprzezwyciężony urok plastyki w ruchu, geście, akcji. Właśnie przewaga formy plastycznej nad fabułą. Dominanta wizualnego nad słyszalnym w teatrze lalek”[1] — tak Janina Kilian-Stanisławska, jedna z twórczyń polskiego powojennego lalkarstwa, zwracała uwagę na wyjątkową w teatrze lalkowym rolę warstwy plastycznej spektaklu. Co zaskakujące, teatr lalek — dziedzina teatru szczególnie powiązana z plastyką (zwłaszcza w okresie powojennym) — nie stał się dotychczas przedmiotem szerszego zainteresowania historyków sztuki. Nawet historycy teatru nie traktowali kwestii związanych z estetyką i warstwą plastyczną teatru lalek jako samodzielnego tematu, wartego pogłębionych i wieloaspektowych interdyscyplinarnych studiów pozwalających np. na osadzenie tendencji panujących w teatrze lalek w perspektywie rozwoju malarstwa, rzeźby oraz innych gałęzi sztuk plastycznych bądź szerzej, wizualnych. Zainteresowani tematem mogą co prawda sięgnąć do publikacji poświęconych konkretnym artystom, przez dziesięciolecia tworzącym na potrzeby lalkowych scen (jak Jan Berdyszak, Ali Bunsch czy Adam Kilian), są to jednak, niemal bez wyjątku, albo wstępne studia, albo opracowania w pierwszej kolejności o charakterze

dokumentacyjnym[2]. Owszem, o kontekście wizualnym teatru, nie tylko lalkowego, pisał Henryk Jurkowski, którego erudycyjne prace dają dobry ogląd dwudziestowiecznych tendencji teatralnych[3]. Problemem jest jednak brak całościowego, krytycznego, opartego na solidnych kwerendach spojrzenia na historię polskiego teatru lalek pod kątem jego walorów plastycznych, dorobku konkretnych scenografów, mniej lub bardziej eksperymentalnego charakteru poszczególnych scen.

Co ważne, w refleksji nad polskim teatrem lalek brakuje spojrzenia z perspektywy dzisiejszego odbiorcy sztuk wizualnych. W przeciwieństwie do teatru żywoplanowego, dramatycznego, trwanie przedstawień lalkowych jest zasadniczo dłuższe. Dzięki temu, że immanentnym ich elementem są lalki bądź innego rodzaju formy plastyczne czy przedmioty ożywiane na scenie, których życie wykracza poza czas trwania spektaklu, ich potencjał estetyczny, metaforyczny i symboliczny jest zdecydowanie bardziej ponadczasowy. Dla dzisiejszego odbiorcy przedstawienia lalkowe sprzed kilkudziesięciu nawet lat mogą być do pewnego stopnia żywe i atrakcyjne, właśnie przez wyjątkową rolę aspektu wizualnego, form, które mogą być postrzegane jako samodzielne dzieła sztuki.

Niebagatelne znaczenie, jeśli chodzi o historię teatru lalek, ma również krytyczna analiza dokonań poszczególnych artystów i środowisk teatralnych. Liczba lalkowych scen działających w Polsce po 1945 roku była duża. Jedne ośrodki artystyczne miały przy tym większą siłę przebicia, inne mniejszą, z dzisiejszej perspektywy pewne zjawiska bądź postaci mogą się jawić jako niesłusznie pominięte, inne zaś jako przeszacowywane. Dorobek teatrów w dużych miastach, takich jak Kraków, Poznań czy Warszawa, choćby z racji dużo bardziej ograniczonych możliwości komunikacyjnych i słabszego obiegu informacji, w naturalny sposób mógł przyćmiewać osiągnięcia scen działających w mniejszych ośrodkach, takich jak choćby Lublin, Opole czy Rabka. Dziś, bazując na dokumentacji przedstawień, zachowanych projektach scenograficznych czy lalkach, można pokusić się o krytyczną analizę tych zjawisk. Pozwoli to naszkicować w nowy sposób mapę polskiego życia artystycznego (z uwzględnieniem środowisk skupionych wokół teatrów lalkowych, także tych prowincjonalnych), przedefiniować ustalone schematy, dowartościować osoby, tendencje oraz zjawiska dotąd niedostatecznie analizowane czy nawet marginalizowane.

Już rzut oka na ludowe w charakterze, wędrowne, zarobkowe teatry lalek, działające w latach trzydziestych i wywodzące się z wielowiekowej tradycji europejskich scenek tego rodzaju, pozwala dostrzec potencjał i ponadczasowość lalkowych scen w nowy, ożywczy sposób. Interesujące nie tylko jako świadectwo danego czasu, ale też zaskakująco ciekawe pod względem formalnym okazały się głowy pacynek z teatru Sylwestra Drzewieckiego, które pod koniec 2018 roku pojawiły się w sprzedaży antykwarycznej wraz z zestawem dokumentów dotyczących działalności tej objazdowej sceny.
Choć sytuujące się w obrębie tradycji teatru ludowego, któremu nie przypisuje się większych walorów i ambicji artystycznych, wykonane w drewnie polichromowane głowy tych lalek intrygują siłą wyrazu (ich autorem jest Hieronim Różański). Solidny warsztat rzeźbiarski, poparty wystarczającą dozą wyobraźni, umożliwił stworzenie przekonujących postaci, zachowujących urok także poza kontekstem scenicznym. Ciekawa sytuacja rysuje się również w przypadku wyższego pod względem rangi artystycznej Wileńskiego Teatru Łątek, działającego w latach 1936–1959 najpierw w Wilnie, a w latach powojennych w Białymstoku,

15.
Ewa i Olga Totwen, 1949, fot. Kazimierz Komorowski, archiwum Grażyny Totwen-Kilarskiej

15.



Łodzi, a przede wszystkim Gdańsku. Aktywność założycielek i animatorek teatru, sióstr Olgi, Ewy i Ireny Totwen, przypadła w głównej mierze na czasy drugiej wojny światowej oraz kilkuletni, w wielu aspektach nie mniej trudny, okres bezpośrednio po niej. Dzięki pasji i determinacji sióstr i wsparciu Jana Żejmo, przez kilka lat pełniącego obowiązki dyrektora administracyjnego teatru, możliwe było zrealizowanie kilkunastu przedstawień w tradycyjnej technice marionetkowej. Popularna wśród publiczności scena sióstr Totwen krytykowana była przez nowe pokolenie profesjonalnych artystów teatrów lalek i spore grono znawców, bądź to za miałkość artystyczną, bądź też — co należy rozpatrywać w kontekście jedynej słusznej polityki kulturalnej panującej w tamtym okresie — za brak właściwej linii repertuarowej oraz poprawnych politycznie treści. Choć dorobek sióstr Totwen trudno uznać za awangardowy czy nowatorski, to z dzisiejszego punktu widzenia jawi się on z różnych powodów interesująco[4]. Mowa tutaj choćby o grupie marionetek do sztuki *Słowik* (1947), wystawionej najpierw w Łodzi, potem w Gdańsku. Dają one szerokie pole do refleksji nad obecnością Orientu w kulturze polskiej połowy XX wieku, jak też sposobem kształtowania wiedzy o dalekich krajach wśród szerokiego grona odbiorców. Starannie wykonane marionetki łączą w sobie stereotypowe spojrzenie na realia Dalekiego Wschodu z pewną wiedzą na temat azjatyckiego teatru lalek czy też np. kostiumu. Twarze bohaterów wywieść można jeszcze z nowożytnej tradycji obrazowania Chińczyków w sztuce europejskiej, kiedy byli oni przedstawiani jako postaci groteskowe. Z perspektywy historycznej patrząc, stosowanie określonych zabiegów, takich jak np. wyostrzanie rysów czy różnicowanie postaci za pomocą dziwacznych fryzur bądź zarostu, pozwalało Europejczykom na budowanie skojarzeń związanych z własnym kręgiem kulturowym. Mieszkańcy Starego Kontynentu, tworząc udziwnione, bez mała karykaturalne wyobrażenia przedstawicieli odległej nacji, definiowali się nierzadko jako stojący wyżej pod względem cywilizacyjnym od Chińczyków. Taki sposób obrazowania był też środkiem służącym wzbudzaniu zainteresowania, tworzenia humorystycznych sytuacji, w końcu — kształtowania interesujących pod względem estetycznym rozwiązań.

Sposób, w jaki prezentują się marionetki Chińczyków z teatru sióstr Totwen, jest dobrym przykładem funkcjonowania przez kolejne stulecia określonych stereotypów oraz skojarzeń. Żadną miarą nie znaczy to, że same animatorki teatru uznawać należy za świadomie kształtujące karykaturalny obraz mieszkańców odległego kraju. Mowa tu raczej o zjawisku, jakim jest naturalne czerpanie z tradycji minionych wieków, która dziś wydaje się problematyczna bądź postrzega się ją w innym świetle niż dawniej. Patrząc na „chińskie" marionetki Wileńskiego Teatru Łątek, trudno również

16.
Słowik, scenografia, projekt lalek:
Olga i Ewa Totwen, Wileński Teatr Łątek, 1947,
fot. archiwum Grażyny Totwen-Kilarskiej

16.



nie odnieść wrażenia, że tworzone były z pasją oraz wielką starannością, ale bez znajomości realiów Państwa Środka, w tym teatralnych. O ile bowiem stylizowana fizjonomia postaci jest „chińska", o tyle sama forma lalek, jak też ich proporcje, bardziej birmańskie, ewentualnie tajskie w charakterze (strój zaś traktować można jako eklektyczny, naśladujący luźno elementy różnych strojów noszonych w krajach Dalekiego Wschodu).

Tyle uwagi przypadło *Słowikowi* i marionetkom do niego z tej racji, że choć Wileński Teatr Łątek był na swój sposób archaiczny, to jednak wymownie antycypował to, co powszechnie pojawiać się będzie na lalkowych scenach w Polsce w kolejnych dziesięcioleciach. Mowa o zainteresowaniu Orientem właśnie. Temat ten praktycznie nie istnieje w badaniach nad teatrem lalek w Polsce. O ile wątki np. historyczne czy ludowe były wielokrotnie omawiane (a wręcz z powojennym teatrem lalek są obiegowo kojarzone), o tyle popularne, wielokrotnie wystawiane sztuki dziejące się w realiach Dalekiego Wschodu są w refleksji nad nim pomijane. Dekoracje oraz lalki, mające odnosić widzów do rzeczywistości Chin, Wietnamu, czy Korei, tworzone były przez najważniejszych powojennych scenografów pracujących na potrzeby teatrów lalkowych. Ich wizje kształtowały wiedzę (głównie młodych widzów) na temat odległych krajów. Warto przeanalizować, na ile realistyczne, na ile zaś konwencjonalne w charakterze były te wizje, na ile treściwie obrazowały odmienne kultury, na ile zaś były tylko stylizacją służącą określonym efektom artystycznym. W końcu przecież taki, a nie inny repertuar, odnoszący się do realiów Dalekiego Wschodu, jak też określone sposoby obrazowania odległych krain i kultur, nie pozostawały bez związku z kwestiami polityki międzynarodowej oraz faktu funkcjonowania Polski w bloku krajów satelickich Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte to czas intensywnych relacji dyplomatycznych między Polską Rzeczpospolitą Ludową a komunistycznymi krajami, takimi jak Chiny, Wietnam czy Korea Północna, skądinąd nie zawsze pozostającymi w dobrych stosunkach z ZSSR. Kontakty te na poziomie oficjalnym przekładały się na kulturę, w tym na teatr lalek, w którym można doszukać się refleksów polityki tamtych czasów.

Innym zagadnieniem domagającym się głębszych studiów jest działalność pierwszych powojennych twórców teatrów lalek, społeczników, którzy w trudnej rzeczywistości drugiej połowy lat czterdziestych i początku pięćdziesiątych tworzyli podwaliny pod późniejsze, niekiedy szczycące się dużymi osiągnięciami sceny. Wiedza na temat tego, jaki poziom reprezentowali i jakie ambicje artystyczne przejawiali powojenni pionierzy tego gatunku sztuki jest dość skromna — o ich dokonaniach zapomniano bądź omawiano je zdawkowo.

W wielu przypadkach możemy mówić tymczasem o ciekawych osobowościach, których działalność artystyczna nie rozwinęła się w pełni wyłącznie z racji niesprzyjających okoliczności historycznych. Dobrym przykładem jest Piotr Sawicki, założyciel Teatru Lalek Świerszcz, późniejszego Białostockiego Teatru Lalek. Nikt nie neguje jego zasług związanych z powstaniem białostockiej sceny, niemniej jednak pozostaje on w cieniu kolejnych pokoleń twórców z nią związanych. W kontekście działalności Sawickiego na niwie teatru lalek słabo rozpoznany jest również jego pozostały bogaty dorobek artystyczny[5].

Sawicki — nieposiadający artystycznego wykształcenia na poziomie akademickim — był dyletantem w dawnym tego słowa znaczeniu,

17–18.
Wiele hałasu o nic Williama Szekspira, projekt lalek i masek: Piotr Sawicki, scena teatralna 2 Korpusu, San Basilio, 1946, fot. archiwum Piotra Sawickiego juniora

a więc człowiekiem, który w znacznej mierze amatorsko, za podszeptem chwili bądź w wyniku zewnętrznych okoliczności, podejmował się różnych aktywności twórczych. Podchodził do nich z pasją i zaangażowaniem, wyczuciem, ale też sumiennie zdobywaną wiedzą teoretyczną i praktyczną. Lista różnorodnych dzieł jego autorstwa jest nad wyraz bogata. Na przestrzeni kilkudziesięciu lat rzeźbił, malował, fotografował, projektował sgrafitta oraz plakaty, wykonywał nawet naczynia liturgiczne. Niewątpliwie miał spore wyczucie formy i obycie wizualne, co nie było bez znaczenia w kontekście jego działalności teatralnej. Ta ostatnia kojarzona jest z typowym społecznikowskim, edukacyjnym teatrem dla dzieci, o czym świadczą zarówno zachowane lalki autorstwa Sawickiego, jak i repertuar tworzonej przez niego sceny.

Niemniej jednak w jego dorobku znajdziemy również takie dzieła, które rzucają inne światło na jego działalność teatralną. W pierwszej kolejności należy wspomnieć o kostiumach oraz maskach do spektaklu *Wiele hałasu o nic* (1946) Williama Szekspira, zrealizowanego w San Basilio we Włoszech, w ramach działalności sceny teatralnej 2 Korpusu. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, maski te jawią się jako nowatorskie w charakterze. Różnorodne w formie i skali, dowodzą, że ich autor znał i rozumiał wybrane aspekty historii teatru europejskiego (np. tradycję commedia dell'arte), przede wszystkim zaś swobodnie operował określonymi środkami artystycznymi celem stworzenia frapującej galerii postaci scenicznych. Bogate fakturalnie, kolorystycznie i formalnie doskonale współgrają one z kostiumami, w przypadku których mamy do czynienia z równie szeroką gamą zabiegów twórczych. Tego rodzaju środki wyrazu, jak też, po części, estetyka, kojarzone są z Kazimierzem Mikulskim i spektaklami krakowskiego Teatru Lalek i Aktora Groteska z końca lat pięćdziesiątych i z lat sześćdziesiątych.


17.

przez Sawickiego doskonale uchwycone, przez co oglądający może w pełni odczuć przestrzeń sceny i wszelkie walory samych lalek.

18.



Mając to na względzie, możemy śmiało powiedzieć, że Sawicki, tworząc kostiumy oraz maski do *Wiele hałasu o nic*, wyprzedził swoje czasy.

Na uwagę zasługuje również jego dorobek fotograficzny, związany z dokumentacją spektakli białostockiego Świerszcza, o czym świadczą choćby zdjęcia z pierwszego przedstawienia dla dorosłych widzów: *O żołnierzu tułaczu* (1962) Charles'a F. Ramuza i Igora Strawińskiego, w reżyserii Zdzisława Dąbrowskiego i ze scenografią Zofii Pietrusińskiej. Scenografia i lalki, będące interesującym i czytelnym odniesieniem do teatralnych eksperymentów konstruktywistów oraz Bauhausu, zostały

Piotr Sawicki nie jest jedynym pionierem teatru lalek w Polsce, którego życie oraz dorobek zostały opracowane pobieżnie. Podobnie analizowana jest aktywność tych twórców, którzy, wywodząc się z innych środowisk artystycznych, z teatrem lalek mniej lub bardziej intensywnie flirtowali. Dla polskich scen lalkowych tworzyli przecież ważni i cenieni artyści działający przed i po drugiej wojnie światowej, w tym Marian Bogusz, Jan Berdyszak, Stanisław Fijałkowski, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Tadeusz Kantor, Lech Kunka, Kazimierz Mikulski, Jadwiga Maziarska, Jerzy Nowosielski[6] czy Zofia Stanisławska-Howurkowa.

Intensywność kontaktów malarzy, rzeźbiarzy, grafików, fotografów ze środowiskiem lalkarskim była różna. Niektórzy z wyżej wymienionych, jak choćby Berdyszak, Mikulski czy Stanisławska-Howurkowa z teatrami lalkowymi związali się na stałe, stając się po wojnie jednymi z najbardziej rozpoznawalnych, cenionych i wpływowych scenografów, wyznaczających nierzadko nowe drogi rozwoju lalkowych scen. Inni współpracowali z teatrami albo przez krótszy czas, albo okazjonalnie, wszyscy jednak wnosili w projekty przestrzeni scenicznej czy lalek pierwiastek własnych doświadczeń i wizji artystycznych, niekiedy wyraźnie awangardowych w charakterze.

Tymczasem praktycznie cała refleksja nad ich dorobkiem ogranicza się do wymieniania i (rzadziej) omawiania wybranych inscenizacji, przy których pracowali (ale bez szerszego kontekstu związanego z ich działalnością pozateatralną, bez analizy użytych środków formalnych, ich genezy, uwarunkowań teoretycznych przyświecających ich sztuce,

omawiania wzajemnych relacji np. malarstwo–teatr itp.), bądź też podkreślania, że w powstanie konkretnych spektakli zaangażowani byli „wybitni plastycy”. Logicznym wydaje się, że owi „plastycy”, skoro byli „wybitni”, raczej istotnie wpłynęli na charakter oraz jakość określonych przedstawień czy szerzej — kształt polskiego teatru lalek. Tymczasem w opracowaniach wciąż dominuje spojrzenie na sztukę teatru jako domenę w pierwszej kolejności reżyserów, ewentualnie aktorów, mniej zaś — scenografów. Ci ostatni jawią się jako pełniący funkcje służebne wobec reżyserów i traktowani są pobieżnie, co dziwi, biorąc pod uwagę fakt, że w teatrze lalek wpływ scenografa na kształt przedstawień, choćby ze względu na możliwość tworzenia postaci, jest dużo silniejszy niż w teatrze dramatycznym[7].

Zastanawia również brak zainteresowania polskimi artystami awangardowymi i ich podejściem do teatru lalek. Sumiennie omawiane było zainteresowanie lalkami artystów z zachodniej Europy, od przedstawicieli modernizmu, przez twórców związanych



19.
Ali Bunsch, projekt scenograficzny do spektaklu *Baśń o zaklętym kaczorze* w Teatrze Lalek Miniatura w Gdańsku, 1959–1960, gwasz, papier, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

z nurtami konstruktywizmu bądź surrealizmu, po Bauhaus i awangardę powojenną. Z publikacji polskich badaczy wynika jednak, że podobne zjawiska w Polsce nie występowały. Postacią właściwie nieznaną historykom teatru jest Andrzej Pawłowski, który, wychodząc od inspiracji dokonaniami Bauhausu, ale też Siergieja Obrazcowa, dyrektora Państwowego Centralnego Teatru Lalek w Moskwie, przez kilka lat pracował nad stworzeniem epidiaskopowego teatru lalek.

Swój projekt, w założeniu ułatwiający pracę lalkarzom i zapewniający szerszą społeczną dostępność teatru, opatentował i pragnął rozwijać[8]. Ostatecznie jego starania spełzły na niczym, z racji… braku zainteresowania środowiska lalkarskiego i problemów z dostępem do precyzyjnych narzędzi optycznych, niemniej jednak pochodną prowadzonych eksperymentów były ważne dla polskiej sztuki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych *Kineformy*.

20.



20.
Ali Bunsch, projekt lalki do spektaklu *Lot w nieznane*, Teatr Lalek Miniatura w Gdańsku, 1958, fot. Archiwum Państwowe w Gdańsku

21.



21.
Historia o żołnierzu tułaczu Charles'a F. Ramuza i Igora Strawińskiego, reż. Zdzisław Dąbrowski, scenografia: Zofia Pietrusińska, Teatr Lalek Świerszcz w Białymstoku, 1962, fot. Piotr Sawicki

22–23.
Lech Kunka, projekty scenograficzne do spektaklu *Fregata Oronga z Wyspy Olbrzymów Ahu* w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, 1971, papier, gwasz, archiwum Teatru Lalek Arlekin, fot. Marek Krzyżanek

22.



Epidiaskopowy teatr lalek powstawał w specyficznym krakowskim środowisku artystycznym, w którym prężnie działał przecież teatr Groteska i wielu twórców awangardowych eksperymentujących z lalkami. Wymienić tu należy choćby Tadeusza Kantora, mającego za sobą doświadczenie teatralne w postaci *Śmierci Tintagilesa* (1937) Maurice'a Maeterlincka. Dla Pawłowskiego ważną inspiracją mógł być również przedwojenny Teatr Artystów Cricot, w działalność którego zaangażowana była cała plejada twórców awangardowych. Wielu z nich, jak Maria Jarema czy Henryk Wiciński, na różnych polach eksperymentowali z lalkami. Ta pierwsza wykonywała zarówno projekty lalek, jak i rzeźby będące odniesieniem do świata teatru lalkowego. Dorobek twórczy drugiego z wymienionych również obfituje w prace o podobnym charakterze. Są wśród nich liczne szkice zawierające motywy lalkowe bądź będące luźnymi w charakterze projektami lalek.

Wyjątkiem potwierdzającym regułę jest Tadeusz Kantor, ale nawet i w jego przypadku brakuje pogłębionej refleksji nad jego kontaktami z twórcami powojennego teatru lalek, a przecież były one liczne. Wśród osób, które pozostawały w kręgu oddziaływania jego sztuki, bądź też współpracowały z nim,

23.



wymienić należy Ali Bunscha, Andrzeja Łabińca, Kazimierza Mikulskiego czy Jerzego Zitzmana. Kontakty te są wspominane, bardziej jednak na zasadzie anegdot niż faktów mogących mieć istotny wpływ na określoną wizję teatru reprezentowaną przez poszczególnych twórców związanych ze scenami lalkowymi. Co ciekawe, nie pisze się o Kantorze jako scenografie teatru lalek. Nawet jeśli była to w jego przypadku działalność marginalna, warto uzupełnić i przeanalizować ten przejaw jego twórczości.

Myśląc o artystach tworzących na potrzeby lalkowych scen w Polsce, warto mieć na uwadze kwestię, że wielu wartościowych twórców jest niedoszacowanych bądź wręcz pomijanych w opracowaniach poświęconych dziejom teatru lalek. Najwymowniejszym przykładem niech będzie Jerzy Kolecki, wieloletni scenograf i dyrektor teatru lalek w Rabce. Jego dorobek obejmuje nie tylko prace scenograficzne, ale też malarskie i graficzne. Te pierwsze zadziwiają różnorodnością, dyscypliną formalną, wrażliwością kolorystyczną i fakturalną, ogólnie zaś — wysokim stopniem awangardowości. W niewielkim Teatrze Lalek Rabcio-Zdrowotek, w pierwszej kolejności służącym dzieciom kurującym się w miejscowych sanatoriach i zakładach

24.
Przygody małego lewka Hany Doskočilovej, reż. Tomasz Stecewicz, projekt scenografii i lalek: Helena Naksianowicz, Teatr Lalki i Aktora Kubuś w Kielcach, 1974, fot. archiwum Teatru Lalki i Aktora Kubuś

24.



leczniczych, tworzone były spektakle wysmakowane wizualnie, zadziwiające dojrzałym, otwartym podejściem do małego widza. Kolecki, projektując oprawę sceniczną przedstawień, zakładał, że dzieci swobodnie odnajdą się w proponowanej przez niego estetyce, wymagającej bardziej abstrakcyjnego myślenia, umiejętności analizowania świata w oparciu o formy mniej realistyczne.

Jego wizja teatru, wprowadzana w praktyce w Rabce w latach sześćdziesiątych i w następnej dekadzie, była dużo bardziej nowatorska, nieszablonowa i ponadczasowa niż ta proponowana i praktykowana przez wielu tuzów polskiej scenografii tworzących na potrzeby lalkowych scen[9].

Odmienna sytuacja miała miejsce w przypadku Heleny Naksianowicz, której życie i twórczość związane były z Kielcami. Nie ulega wątpliwości, że tamtejszy Teatr Lalki i Aktora Kubuś nie był wiodącym ośrodkiem sztuki lalkarskiej w Polsce, borykał się też z poważnymi

problemami lokalowymi oraz brakiem większego, długofalowego wsparcia lokalnych władz. Wbrew niesprzyjającym okolicznościom, dzięki zapałowi wielu ludzi kielecka scena trwała, stając się ważnym lokalnym ośrodkiem kulturalnym[10]. W przeciwieństwie do Rabki w Kielcach nie zaistniały żadne poważniejsze eksperymenty artystyczne. Nie zmienia to jednak faktu, że Helena Naksianowicz jako scenograf, malarka, autorka kolaży, a także poetka, cierpliwie kształtowała samodzielny język artystyczny, który z sukcesem potrafiła wykorzystać w pracach na rzecz kieleckiej sceny. Jej kilkadziesiąt projektów, choć mieści się w nurcie tradycyjnego teatru lalek, to jednak charakteryzuje się sugestywnością, szlachetną prostotą oraz wyrafinowaniem, wynikającym w znacznej mierze z wyjątkowego wyczucia materiałów, form oraz faktur, szczególnie ważnego w przypadku procesu tworzenia przez nią wspomnianych wyżej kolaży. Naksianowicz doskonale czuła też i rozumiała lalki, w czym niewątpliwie pomogło jej kilka lat pracy jako projektantka w Spółdzielni Pracy Przemysłu Zabawkarskiego Gromada w Kielcach. Nie zachowały się jej lalki do spektakli w Kubusiu w latach sześćdziesiątych i początkach siedemdziesiątych. Dysponujemy jedynie zestawem projektów scenograficznych, pokazujących jej kunszt w tworzeniu wyrazistych dekoracji oraz pełnych subtelności lalek. Najpełniej jednak jej język artystyczny analizować można w oparciu o zachowane w archiwum Kubusia zdjęcia ze spektakli.

O tym, jak ważne jest zrozumienie pozateatralnej działalności artystycznej scenografów teatrów lalek świadczy również przypadek Wiesława Jurkowskiego (wiążąc się z Białostockim Teatrem Lalek, miał on za sobą kilka lat doświadczeń jako malarz i grafik), którego prace zaliczane są do szeroko pojętego nurtu tzw. Nowej Figuracji. Zaproszony w początku lat siedemdziesiątych do współpracy przez dyrektora teatru Krzysztofa Raua w kolejnych kilkunastu latach tworzył z nim tandem odpowiedzialny za kilkadziesiąt sztuk dla dzieci i dorosłych. Projekty scenograficzne Jurkowskiego charakteryzują się wyraźnymi odniesieniami do jego pozateatralnej twórczości. Najpełniej uwidoczniło się to w jednej z pierwszych jego realizacji: *Kartotece* (1972) Tadeusza Różewicza, w której zarówno formy funkcjonujące w tle sceny, jak i monstrualnych rozmiarów pałuby, wykazują podobieństwa z postaciami i niefiguralnymi elementami jego obrazów z początku lat siedemdziesiątych. Lalki Jurkowskiego cechuje duża dyscyplina formalna, swoista „techniczność", dbałość o to, aby były możliwie wygodne w animacji. Konstrukcja, forma, struktura lalek (a także przestrzeni scenicznych) i ich kolorystyka są wyraziste i oszczędne zarazem: Jurkowski konsekwentnie wystrzega się zbędnych ozdobników czy krzykliwej różnorodności.

25.



25.
Szewc Dratewka Marii Kownackiej, reż. Alojzy Smolka, Eugeniusz Aniszczenko, Jan Potiszil, projekt scenografii i lalek: Tadeusz Kantor, Teatr Lalek przy Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu, 1953, fot. archiwum Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki

Ma również duże wyczucie bryły — wiele z jego lalek jest bardzo rzeźbiarskich w charakterze. Łącząc w swoich pracach refleksy malarstwa Paula Cézanne'a, kubistów, ale także inspirując się sztuką ludową, do dziś tworzy obrazy i grafiki nad wyraz dopracowane, w których wymienione wyżej cechy są wyraźnie widoczne.

Tak jak pomijani są artyści, tak pomijane i niedoceniane są niektóre ze scen lalkowych. Nie ulega bowiem wątpliwości, że refleksja nad pierwszymi dziesięcioleciami ich działalności została w znacznej mierze zdominowana przez dorobek najsilniejszych, a raczej — największych — ośrodków. Łódź, Warszawa, Kraków, Poznań, Wrocław, szczególnie w czasach, kiedy obieg informacji siłą rzeczy był mniejszy, skupiały szczególną uwagę krytyków, później zaś historyków teatru. Nie było to regułą, o czym świadczy choćby wysoka pozycja Teatru Lalek Banialuka w Bielsku-Białej, gdzie działały wyraziste osobowości, jak Jerzy Zitzman czy Andrzej Łabiniec, obaj absolwenci Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, silnie warunkowani klimatem artystycznym miasta lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Pierwszy — malarz, reżyser, scenograf, świetny organizator życia teatralnego — był twórcą wielu interesujących spektakli, ale i filmów animowanych. Syn Franciszka Zitzmana, cenionego przedwojennego portrecisty, zaangażowanego w działalność Zielonego Balonika, od najmłodszych lat miał styczność z lalkami i teatrem lalek, nie tylko zresztą w wydaniu bardziej tradycyjnym, ale i w pełni awangardowym, współpracując przy powstaniu *Śmierci Tintagilesa* Kantora. Łabiniec, również malarz, dla którego przez dziesięciolecia szczególnie bliskim kierunkiem był taszyzm, stał się jednym z najbardziej płodnych scenografów pracujących nie tylko dla Banialuki, ale i dla wielu innych scen w Polsce. Jego doświadczenia artystyczne, tak jak w przypadku Jerzego Zitzmana, były silnie związane z awangardą, szczególnie kręgu Kantora. Choć pozornie słabo ujawnia się to w jego scenograficznych pracach, mocno realistycznych w charakterze, jednak dyscyplinę formalną jego projektów dla teatrów lalek, ich przemyślaną i często ekspresyjną w wyrazie kolorystykę, wywodzić należy właśnie z czasów studiów w Krakowie i pierwszych samodzielnych prób artystycznych.

Niemniej jednak ciekawy dorobek teatrów lalek w mniejszych miastach często nie przebijał się do szerszej świadomości. Tymczasem to, co w nich proponowano w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w kategoriach artystycznych, przynajmniej jeśli chodzi o scenografię i lalki, z dzisiejszego punktu jest nie tylko ciekawe, ale i łamie ustalone hierarchie, jawi się jako nowatorskie, atrakcyjne dla dzisiejszego odbiorcy teatru, zainteresowanego jego historią. Dobrym tego przykładem jest Teatr Lalki i Aktora w Lublinie, w którym we wspomnianym czasie zrealizowano kilka ciekawych pod względem wizualnym przedstawień, których twórcy zaproponowali intrygujące lalki oraz rozwiązania sceniczne. Szczególną uwagę warto zwrócić na takie przedstawienia jak *Dziecko gwiazdy* (1963) Oscara Wilde'a w reżyserii Stanisława Ochmańskiego, z muzyką Krzysztofa Pendereckiego i zjawiskową, pełną elegancji scenografią Zofii Gutkowskiej-Nowosielskiej. Projekty lalek i przestrzeni scenicznej, mieszczące się w nurcie bardziej tradycyjnego lalkarstwa, cieszą oko wysokim stopniem dopracowania, dbałością o detal, całościową, wyjątkowo spójną wizją postaci, świata przyrody i żywiołów. Rok później Gutkowska-Nowosielska przygotowała oprawę sceniczną i lalki do *Skoczka Toczka* Jana Malika, w przypadku którego podziwiać możemy swobodnie ujęte, rozbudzające wyobraźnię, syntetyczne w charakterze, ale i pełne niuansów krajobrazy stanowiące

26–27.
Wiesław Jurkowski, projekty lalek do spektaklu *Kartoteka* w Białostockim Teatrze Lalek, 1972, gwasz, ołówek, papier, wł. artysty

26.



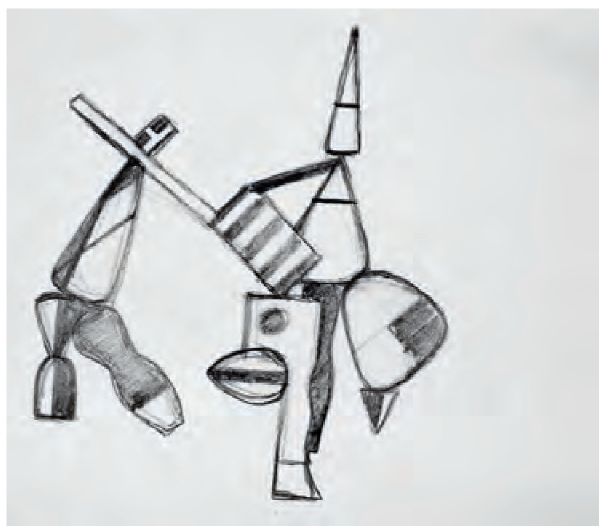
27.



28.
Henryk Wiciński, szkic scenograficzny — dwie kukiełki, ołówek, papier, lata trzydzieste xx wieku, depozyt w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Karol Kowalik

tło dla realistycznych, subtelnie stylizowanych lalek. Sugestywne w wyrazie są również lalki Wandy Fik, stworzone na potrzeby *Płaszcza* (1965) Nikołaja Gogola. Uproszczone, umowne w charakterze, operujące ogólnym kształtem bardziej niż detalem, rozbudzają wyobraźnię, zmuszają patrzącego do nadawania w umyśle indywidualnych cech kolejnym bohaterom sztuki, jednocześnie sugerując, że są oni typowymi przedstawicielami społeczeństwa, których życie naznaczone jest rutyną. Siła wyrazu lalek Fik tkwi również w oszczędnych w kroju strojach, posiadających ciekawe akcenty geometryczne i fakturalne, wzmacniające ich materialność oraz przestrzenność. Wyjątkowa malarskość oraz oniryczność ujawnia się z kolei w scenografii Zenobiusza Strzeleckiego, stworzonej na potrzeby *Małego Księcia* (1965). Ulotne, delikatne struktury i formy budują iście bajkowy klimat. Uproszczone, geometryczne lalki, działające na widza figurami geometrycznymi i krzywiznami, skontrastowane z bogatym, gęstym tłem, uzupełnione o rozlane, kształtowane płynnymi liniami postaci mopsów, budują z kolei klimat *Krzesiwa* (1972) ze scenografią Jerzego Michalaka. Za wyjątkowo malarską, wizyjną i metaforyczną uznać też należy *Alicję w Krainie Czarów* (1972), do której oprawę sceniczną stworzyli Elżbieta i Leon Barańscy. Tych kilka wspomnianych realizacji scenicznych pozwala już postawić pytanie, czy lubelski teatr lalek nie powinien być traktowany z większą atencją niż dotychczas.

28.



Historia polskiego teatru lalek zasługuje na prawdziwą, interdyscyplinarną refleksję, w szczególności poszerzoną o aspekty wizualne związane z tym gatunkiem sztuki. Lalki jako środek wyrazu były atrakcyjne dla wielu wysokiej klasy artystów. Pozostawili oni po sobie bogatą spuściznę, wciąż jeszcze słabo rozpoznaną, jednak wymownie świadczącą o tym, jak ważnym elementem panoramy polskiej sztuki były lalkowe sceny. Wielokrotnie stawały się miejscem interesujących eksperymentów z formą, barwą, przestrzenią. Projekty scenograficzne i lalki, tworzone na potrzeby konkretnych spektakli, stanowiły refleks określonych tendencji artystycznych, którym hołdowali twórcy innych dziedzin sztuki, ale i poszerzały pole twórczych eksploracji oraz eksperymentów. W końcu zaś lalki same w sobie fascynowały, skłaniały do tworzenia dzieł nimi inspirowanych. Przede wszystkim jednak wciąż potrafią być żywymi dziełami sztuki, funkcjonującymi w znacznym stopniu poza kontekstem teatralnym.

1

Janina Kilian-Stanisławska, *Po piętnastu latach w teatrze lalek: Państwowy Teatr Lalka 1944–1959*, Państwowy Teatr Lalka, Warszawa 1959, s. 13.

2

Mowa tu o serii książeczek Lalkarze — Materiały do Biografii, w ramach której ukazało się ponad 30 tomów, a także nielicznych gruntowniejszych opracowaniach, jak np. *Ali Bunsch. Od szopki do horyzontu*, kat. wyst., red. Monika Chudzikowska, Teatr Wielki — Opera Narodowa, Muzeum Teatralne, Warszawa 2013; *Adam Kilian — fascynacje*, red. Aleksandra Rembowska, Teatr Lalka, Warszawa 2015; Violetta Sajkiewicz, *Przestrzeń animowana. Plastyka teatralna Jana Berdyszaka*, Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000; Honorata Sych, *Tajemnice teatru lalek*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne, Łódź 2010.

3

Na temat badań oraz dorobku Henryka Jurkowskiego zob. Kamil Kopania, *Prof. Henryk Jurkowski — in memoriam,* w: *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th–21st Centuries)*, red. idem, Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw — Department of Puppetry Art in Białystok, Warsaw 2016, s. 6–9. Z podstawowych opracowań poświęconych historii polskiego teatru lalek: Halina Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2013; Marek Waszkiel, *Teatr lalek w dawnej Polsce*, Fundacja Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2018; idem, *Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944–2000*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2012. W ciągu ostatnich 20 lat wydano też kilkadziesiąt publikacji okolicznościowych, dokumentujących i omawiających działalność poszczególnych lalkowych scen.

4

Zob. Małgorzata Abramowicz, *Od figurek do marionetek. Historia Wileńskiego Teatru Łątek, Wilno 1936–Gdańsk 1959*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2015.

5

Pierwsze ku temu kroki zostały już poczynione, zob. Bożena Chodźko, *Piotr Sawicki. Od zabawy w teatr do teatru lalek*, w: eadem, *Tradycja i współczesność. Od etyki do socjotechniki*, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2018, s. 183–198.

6

Warto wspomnieć, że całkiem niedawno powstało szersze opracowanie twórczości Jerzego Nowosielskiego dla teatru lalek: *Jerzy Nowosielski. Teatr lalek. Notatki — część piąta*, red. Dobromiła Błaszczyk, Andrzej Szczepaniak, Galeria Starmach, Kraków 2015.

7

Co ciekawe, w teorii teatru lalek podkreśla się wagę aspektów wizualnych, związanych z pracą scenografa, również fakt, że nośnikiem treści i kształtującym akcję może być bohater, któremu nadrzędne cechy nadaje właśnie scenograf.

8

Kamil Kopania, *Teatr lalek, Bauhaus, Richard Teschner, Kineformy. Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 2002, nr 39/40, s. 255–262.

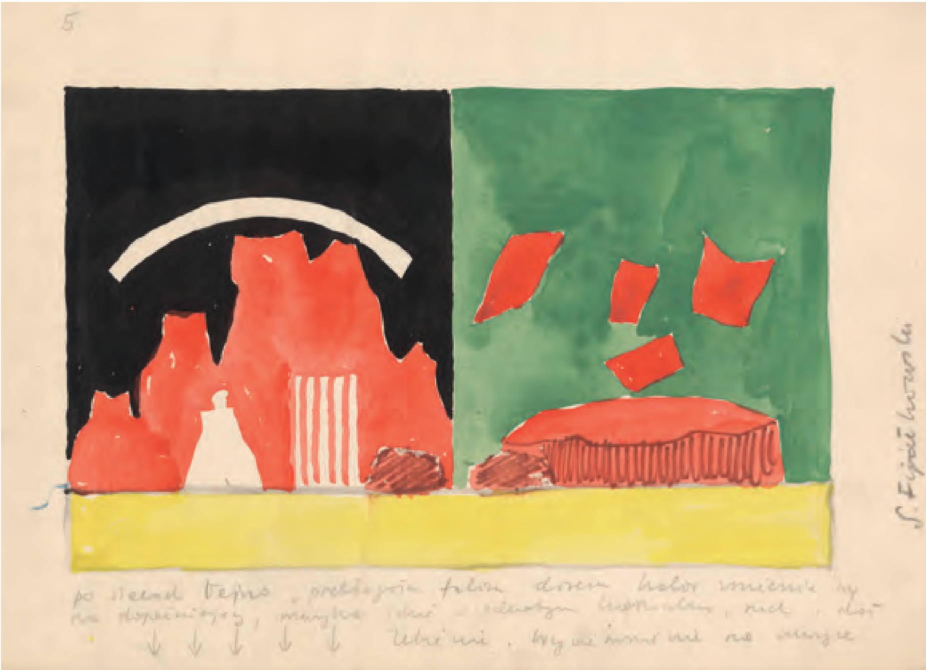
9

Zob. więcej: *Teatr lalek Jerzego Koleckiego*, red. Karol Hordziej, wyd. idem, Kraków 2018.

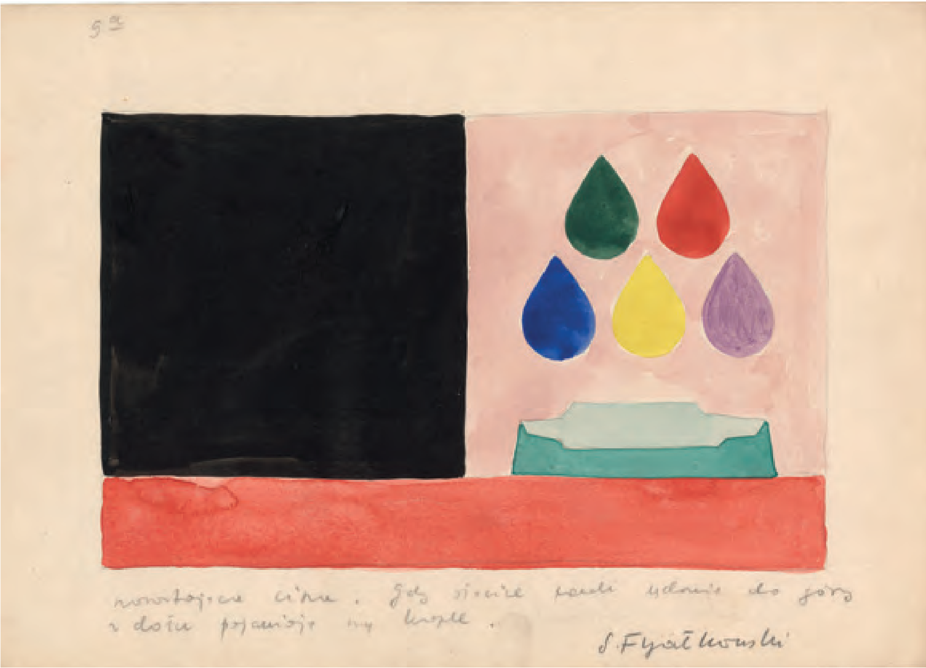
10

Kamil Kopania, *Forma. Barwa. Faktura. O scenografiach Teatru Lalki i Aktora „Kubuś" w Kielcach i ich relacjach z innymi gałęziami sztuk plastycznych*, Teatr Lalki i Aktora Kubuś w Kielcach, Kielce 2016.

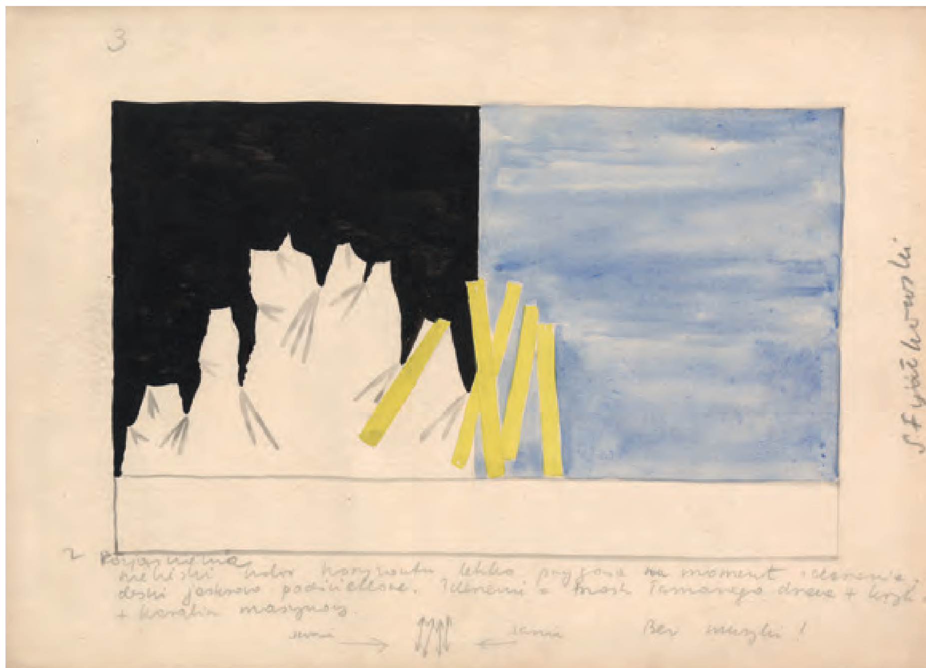
29–32.
Stanisław Fijałkowski, projekty scenograficzne do spektaklu *Kalewala* w Teatrze Lalek Pinokio w Łodzi, 1960, gwasz, akwarela, ołówek, papier, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi



29.



30.



31.



32.

33.
Stanisław Fijałkowski, projekt scenograficzny do spektaklu *Młynek do kawy* w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, 1959, gwasz, papier, archiwum Teatru Lalek Arlekin

33.



Teatr lalek dla dorosłych w powojen- nej Polsce

Karol Suszczyński

Sztuka lalkarska od początku kształtowania się gatunku — a mowa tu o czasach starożytnych — istniała jako rozrywka dla wszystkich. Dziecko nie stanowiło wyjątku, było takim samym odbiorcą jak osoba dorosła. Zmiana nastąpiła w drugiej połowie XIX wieku, kiedy w środowisku pedagogów i nauczycieli zaczęła dominować modernistyczna koncepcja wychowania dziecka przez teatr. Na przestrzeni kilkudziesięciu lat doprowadziło to do zubożenia gatunku i skierowania jego działań niemal wyłącznie w stronę widowni dziecięcej[1]. Po drugiej wojnie światowej, gdy przyjęto

w Polsce wschodni model funkcjonowania teatru jako instytucji kultury finansowanej przez państwo, teatrom lalek — poniekąd na życzenie lalkarzy[2] — przypięto łatkę teatrów dla dzieci, co na lata przesądziło o ich repertuarze i kierunku artystycznych poszukiwań.

Mimo narzuconego modelu w teatrach z czasem zaczęły pojawiać się odstępstwa od zasad. Zarówno dyrektorzy instytucji, jak i twórcy z nimi związani, czuli silną i uzasadnioną potrzebę stawiania sobie nowych wyzwań, łamania stereotypów, urozmaicania repertuaru, w końcu docierania do coraz szerszego grona odbiorców. Gdy zachwyt możliwościami, jakie w procesie edukacji przez teatr daje lalka spowszedniał, nastał moment, by wrócić do korzeni. Ale nie wszyscy mieli ambicję czy odwagę, by mierzyć się z aparatem władzy i pozyskiwać zgody na wykraczające poza schematy działania. Nie wszędzie też pierwsze próby kończyły się sukcesem, przez co teatry rezygnowały z dalszych eksperymentów. Z tych też powodów repertuar lalkowy dla widzów dorosłych przez lata znajdował się na marginesie działań kulturalnych.

Do połowy lat siedemdziesiątych XX wieku powstało około 60 takich inscenizacji. Można uznać, że to niewiele, biorąc pod uwagę, że w każdym z ponad 20 teatrów lalkowych w kraju przygotowywano od trzech do nawet pięciu–sześciu premier rocznie. Ale można też mówić o sporym sukcesie tych instytucji, które swoją wytężoną pracą zaczęły przekonywać do sztuki lalkarskiej nowych widzów[3]. To przede wszystkim teatry, którymi kierowały wybitne osobowości — niekiedy wręcz wizjonerzy, nieprzerwanie poszukujący indywidualnego stylu i nowych środków wypowiedzi artystycznej. Dzięki nim teatr lalek w Polsce gruntownie się zmienił, odzyskując przy okazji — choć przeważnie na krótką chwilę — swoje gatunkowe właściwości.

34.
Cyrk Tarabumba Władysława Lecha, reż. Władysława Jarema, scenografia: Andrzej Stopka, projekt lalek: Zofia Jaremowa, 1945, fot. Jerzy Frąckiewicz, Archiwum Państwowe w Krakowie

34.



Repertuar lalkowy dla widzów dorosłych najwcześniej pojawił się w Teatrze Lalek Groteska w Krakowie. Jego założyciel Władysław Jarema od początku pragnął stworzyć instytucję, która będzie miejscem spotkań wszystkich mieszkańców miasta. Dlatego też dwie pierwsze premiery — *Cyrk Tarabumba* (1945) Władysława Lecha[4] oraz *La serva padrona* (1945) Giovanniego Battisty Pergolesiego[5] — nie stawiały żadnych barier wiekowych. Rewia w wykonaniu lalek, estetycznie nawiązująca do konwencji cyrku

35.
Lalkarze, Teatr Lalek i Aktora Groteska w Krakowie, 1949, fot. Jerzy Frąckiewicz, Archiwum Państwowe w Krakowie


35.

36.
Męczeństwo Piotra Ohey'a Sławomira Mrożka, reż. Zofia Jaremowa, scenografia: Kazimierz Mikulski, Teatr Lalek i Aktora Groteska w Krakowie, 1959, fot. Juliusz Wolski, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

(z żonglerami, klaunami czy tresurą zwierząt) i lalkowa opera komiczna (w obu spektaklach na scenie pojawiały się marionetki[6]) miały przyciągnąć widzów swoją lekkością i zabawową formą, przy okazji pomagając zapomnieć o koszmarze wojny.

Jarema uważał, że lalka jest w stanie zainteresować widza dorosłego także jako nośnik wartościowych oraz intelektualnych treści, że może roztoczyć wokół siebie aurę magii i niesamowitości, a co najważniejsze, potrafi zmierzyć się z repertuarem pisanym dla żywego aktora. Pierwszy raz udowodnił to w *Igraszkach z diabłem* (1952) Jana Drdy[7], posługując się jawajkami, których techniczne właściwości, pozwalające na niemal realistyczny styl gry, doskonale korespondowały z pełną poezji i dowcipu baśnią o charakterze ludowym. Spektakl — oceniony przez niektórych recenzentów jako „szczytowe osiągnięcie" teatru Groteska[8] — stworzył nową teatralną jakość, a lalkowi bohaterowie byli wiarygodni i wzruszający, sprawiając przy tym, że dorośli wracali do domów w znakomitych nastrojach[9].

Po raz drugi słuszności swoich przekonań Jarema dowiódł, przygotowując dwuczęściowy spektakl oparty na utworach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Gdyby Adam był Polakiem* oraz *Babcia i wnuczek, czyli noc cudów* (1955). Miniaturę dramatyczną ze zbioru Zielonej Gęsi wyreżyserowała jego żona Zofia, on sam dwuaktową farsę. Pokazy różniły się od siebie estetyką i użytymi środkami wyrazu. Pierwszą część wieczoru grano jawajkami[10], których dynamika spotęgowała żart i drwinę wpisane w utwór. Po przerwie zaś na scenę wkraczali aktorzy w maskach[11], co odczytano jako interesujący przykład teatru nadrealistycznego. I to właśnie maski otworzyły Grotesce drogę do prawdziwie indywidualnego

36.



stylu dopracowanego do perfekcji w następnych latach przez Zofię Jaremową.

Szczególną rangę miała jej prapremierowa inscenizacja *Męczeństwa Piotra Ohey'a* (1959) Sławomira Mrożka, ze scenografią Kazimierza Mikulskiego. Użycie masek nie tylko wzmocniło groteskową treść dramatu, ale też doprowadziło do licznych przerysowań, niemożliwych do uzyskania w teatrze aktorskim. Marek Waszkiel tak opisał estetykę spektaklu: „Maski […] zdominowały postaci aktorów, ulalkowiły je jak gdyby, przeniosły rzeczywistość w świat absurdu […]"[12]. Dramat Mrożka został więc dodatkowo skarykaturyzowany, co wpłynęło na nowe możliwości interpretacyjne. Jan Błoński pisał na łamach „Dialogu", że krakowski Ohey to wręcz „komiczny Hiob współczesności"[13]. Po tej premierze o Grotesce i jej stylu mówiono w całym kraju, a miłośnicy teatru przyjeżdżali specjalnie, aby zobaczyć jedyną w swoim rodzaju inscenizację.

Siła wyrazu maski — znana przecież doskonale z antycznego teatru greckiego, a potem włoskiej commedia dell'arte — trafiła na podatny grunt. Dzięki Mikulskiemu, a później innym scenografom forma ta weszła na stałe do polskiego teatru lalek jako środek służący metaforyzacji teatralnego języka[14]. Kolejne premiery w Grotesce[15] tylko potwierdziły jej sceniczną wartość, choć same nie były już wybitnymi osiągnięciami artystycznymi, głównie za sprawą kopiowania przez twórców wypracowanych schematów.

W latach pięćdziesiątych spektakle dla dorosłych pojawiły się także w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi. Ale w tym wypadku ciężko mówić o nurcie, a raczej o rozproszonym zjawisku, które powracało raz na kilka lat. Założycielem Arlekina i jego wieloletnim dyrektorem był Henryk Ryl, znany w kraju popularyzator sztuki

37.
Lekarz mimo woli Moliera, reż. Henryk Ryl, scenografia: Zofia Gutkowska-Nowosielska, Teatr Lalek Arlekin w Łodzi, 1954, fot. Jan Malarski, archiwum Teatru Lalek Arlekin



37.

lalkarskiej. Ryl koncentrował się niemal wyłącznie na repertuarze dla najmłodszych, ciągle poszukując nowych środków ekspresji (od klasycznych gatunków lalek, z czasem udoskonalanych technicznie, jak mechaniczne kukły i jawajki, przez teatr masek, cieni, przedmiotów, aż po dwuwymiarowe lalki witrażowe)[16]. Gdy więc decydował się na spektakle dla dorosłych, korzystał z wypracowanych już osiągnięć[17]. Największe zainteresowanie krytyki oraz publiczności zyskała pierwsza z takich inscenizacji — *Lekarz mimo woli* (1954) Moliera.

Ambicją Ryla było wykazanie, że lalka potrafi sprawdzać się w „wielkim komediowym repertuarze" równie dobrze, co aktor grający w żywym planie. I cel swój osiągnął. Duża w tym zasługa scenografki Zofii Gutkowskiej-Nowosielskiej, która stworzyła niezapomnianą

38.
Zofia Gutkowska-Nowosielska, projekt lalki do spektaklu *Lekarz mimo woli* w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, 1954, gwasz, papier, archiwum Teatru Lalek Arlekin



38.

galerię barwnych, przerysowanych typów. Lalki ubrała w kostiumy z epoki o urozmaiconych detalach: mężczyznom założyła groteskowych rozmiarów peruki i wyolbrzymiła brwi, kobietom dała zalotne spojrzenia albo obfite, apetyczne kształty. Krytyka doceniła nie tylko wygląd i sprawność tych lalkowych bohaterów — w realizacji wykorzystano nowy rodzaj jawajki, zwany pistoletową[18], dzięki czemu postaci zyskały wyjątkową płynność ruchów — ale także złagodzenie za ich udziałem żartów sytuacyjnych, uznawanych za niesmaczne i wulgarne w teatrze żywoplanowym. Chwalono także samych aktorów za rzadko spotykany nawet w teatrach dramatycznych wysoki poziom warstwy narracyjnej spektaklu.

Farsa na bogatych i nierozsądnych mieszczan, a zarazem kpina z hipokrytów podających się za specjalistów w wykonaniu grających w sposób realistyczny lalek, wywoływała liczne salwy śmiechu wśród publiczności. „Nie znam żadnego widowiska lalkowego, które spotkałoby się z taką reakcją"[20] — pisał we wspomnieniach Ryl. Kluczem do sukcesu była niewątpliwie jawajka — ten sam typ lalki, który wcześniej urzekł krakowskich widzów w inscenizacji *Igraszek z diabłem*. Dopracowana do animacyjnej perfekcji dzięki nowatorskim rozwiązaniom mechanicznym spełniła pokładane w niej nadzieje. Ryl wykorzystał jej komediowy potencjał, udowodnił, że potrafi pokonać aktora dramatycznego i pokazał jej atrakcyjność dla widza w każdym wieku.

W następnej dekadzie do teatrów lalkowych, które zapraszały do siebie nie tylko najmłodszą publiczność, jako pierwszy dołączył Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu. Było to zasługą nowej dyrektorki instytucji, Leokadii Serafinowicz [21], która już w pierwszym sezonie pracy, wraz z Wojciechem Wieczorkiewiczem, sięgnęła po Gałczyńskiego, wystawiając z pomocą zmechanizowanych kukieł *Bal u profesora Bączyńskiego* (1961), bardzo dobrze odebrany przez lokalną prasę[22], a przez specjalistów porównywany do pierwszych inscenizacji Jaremy w Grotesce. Nic w tym dziwnego — Serafinowicz uczyła się sztuki lalkarskiej pod okiem Władysława Jaremy, asystując i występując zarówno w *Cyrku Tarabumba*, jak i w *Igraszkach z diabłem*.

Działania Serafinowicz miały jednak dużo większy rozmach. Tak jak Ryl szukał wciąż nowych i atrakcyjnych środków wyrazu w teatrze dla dzieci, tak ona starała się stale uwspółcześniać artystyczny język i to zarówno w realizacjach dla młodszej, jak i dla starszej widowni. Zapraszała też innych reżyserów — czasem zagranicznych — którzy swoimi pomysłami urozmaicali repertuar poznańskiego teatru. W spektaklach pojawiły się więc maski, rzeźby, kostiumy, stylistyki mieszane czy materiał (drewno, drut, lustro, papier, wiklina) jako nośnik treści.

Tworząc linię repertuarową dla dorosłych, Serafinowicz uwagę skierowała zarówno na wielką literaturę dramatyczną, jak i na autorów współczesnych. Na poznańskiej scenie w ciągu kilku sezonów pojawiły się m.in. utwory Johanna Wolfganga Goethego (*Pieśń o lisie*, 1961), Włodzimierza Majakowskiego (*Łaźnia*, 1967), Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Mątwa* i *Szalona lokomotywa*, 1968) czy Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego, Ireneusza Iredyńskiego i Andrzeja Bursy (w składance miniatur dramatycznych *Szury*, 1975). Ten kierunek myśli artystycznej zyskał po latach nazwę Scena Młodych[23]. Każdy ze spektakli grany był odmienną techniką, często wymykającą się klasycznej kategoryzacji lalkowych środków wypowiedzi scenicznej. Szczególnie warte odnotowania są przygotowane wspólnie z Janem Berdyszakiem *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (1969) oraz *Wanda* Cypriana Kamila Norwida

(1970), wyreżyserowana przez Wojciecha Wieczorkiewicza, do której Serafinowicz stworzyła wyjątkową oprawę scenograficzną.

Twórcy lalkowej inscenizacji *Wesela* całkowicie odrzucili autorskie informacje zawarte w didaskaliach i poszli tropem indywidualnych poszukiwań, zarówno w konstrukcji przestrzeni[24], jak i doborze materiału plastycznego. Głównym nośnikiem treści stała się słoma. Już po wejściu na salę widzowie odkrywali chochoły porozsadzane na widowni, a po rozpoczęciu spektaklu ich oczom ukazywali się bohaterowie dramatu — słomiane kukły ozdobione lekkimi materiałami. Postaci te nie miały rysów twarzy, były uniwersalne (czasem abstrakcyjne), a w ich rozpoznaniu pomagały detale (np. Pan Młody miał czerwony krawat, a Panna Młoda biały wstążkowy welon). Lalki były zatem znakami o silnym wyrazie symbolicznym, spotęgowanym zwłaszcza w drugim akcie dramatu, kiedy na scenę wkraczały postaci fantastyczne — aktorzy-animatorzy. Dzierżyli oni w rękach słomianych weselników, z którymi prowadzili dialog. Tak oto realizatorzy w celny sposób odnieśli się do motywu chocholego tańca, wskazując na „schocholenie"[25] wszystkich uczestników uroczystości.

Wanda olśniła widzów i krytykę innym pomysłem wizualno-estetycznym. Jako główny materiał do stworzenia świata dawnych Słowian posłużyło drewno[26]. Rzeźbione lalki z ledwo zaznaczonymi rysami twarzy (podobne nieco do świątków uchwyconych w dramatycznym geście) były oryginalne dzięki właściwościom materiału — Starców wykonano ze spróchniałych kłód, Młode Dziewczyny z żywych, jeszcze lśniących polan. Jedynie para głównych bohaterów stanowiła postaci hybrydalne łączące materiały występujące w przyrodzie z ciałem człowieka. Aktorkę grającą Wandę osadzono w pniu drzewa — wyrastała z niego niczym niedokończona ożywiona figura, Rytygier zaś jako obcy przybrany był płachtą blachy, spływającą po tułowiu ku ziemi. Spektakl grano wolno i hieratycznie, a dzięki muzyce i wokalnym partiom chłopięcego chóru przybierał formę prasłowiańskiego misterium.

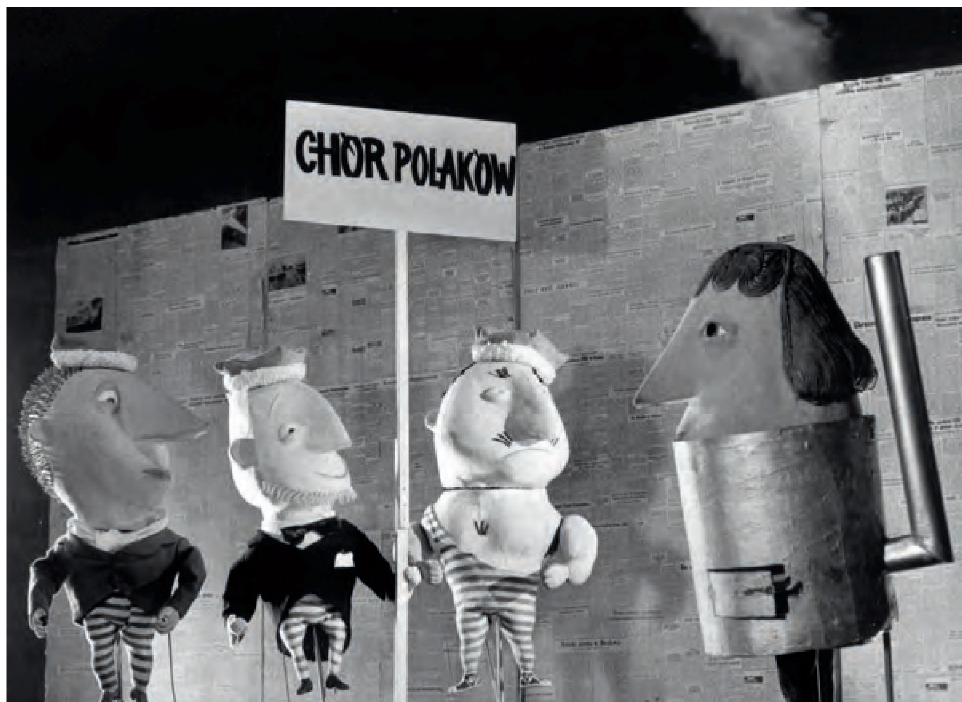
Leokadia Serafinowicz wykształciła w Marcinku model teatru artystycznego, a zarazem intelektualnego, uwrażliwiającego widza na wykorzystane w spektaklu środki wyrazu. Jego rozwój był stopniowy i systematyczny — od groteskowych, przerysowanych postaci, po lalki poetyckie i metaforyczne. Niektóre z tych pionierskich pomysłów można porównać jedynie do rozwiązań, jakie w swoich przedstawieniach wprowadzali twórcy awangardowi. Trzeba jednak pamiętać, że Serafinowicz była z wykształcenia malarką, która teatrem zainteresowała się dopiero w późniejszym okresie życia. Jej ambicje i pomysły wyrastały więc przede wszystkim ze sztuk wizualnych — tą samą drogą w teatrze dramatycznym szli Tadeusz Kantor czy Józef Szajna.

W historii powojennego lalkarstwa chyba najwięcej premier dla dorosłych przygotował Wrocławski Teatr Lalek. Nurt ten zapoczątkował Stanisław Stapf, który funkcję dyrektora objął pod koniec roku 1963[27]. Pragnął on teatru innego niż wszystkie. Chciał stworzyć przestrzeń nie tylko dla ważnych działań edukacyjnych, ale także nowych eksperymentów artystycznych pozwalających aktorom uwolnić się od codziennej pracy w repertuarze kierowanym do dzieci[28]. W odróżnieniu od kolegów z innych teatrów reżyserował jednak niewiele, pozwalając spełniać się twórczo artystom zatrudnionym lub często realizującym we wrocławskim teatrze.

Wspierany przez rozkochanego w teatrze lalek publicystę i dziennikarza Klemensa Krzyżagórskiego Stapf specjalnie z myślą

39.
Bal u profesora Bączyńskiego Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, scenografia: Leokadia Serafinowicz, Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1961, fot. Grażyna Wyszomirska, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

39.



o dorosłych, w listopadzie 1967 roku otworzył w Klubie Młodzieży Pracującej ZMS Piwnica Świdnicka w Ratuszu na rynku Scenę Małą[29]. Inaugurującą premierę — *Momento de verdad* (1967) według tekstów Frederica Garcii Lorki przygotowali reżyser Andrzej Rettinger i scenograf Jerzy Szeski. Co ciekawe, twórcy ci tym właśnie spektaklem wykształcili charakterystyczny dla wrocławskiego teatru styl, w którym lalki w repertuarze dla dorosłych występowały zawsze obok aktorów grających w żywym planie[30]. W ciągu siedmiu kolejnych sezonów na Scenie Małej miało miejsce kilkanaście premier — głównie monodramów i spektakli małoobsadowych — które można podzielić na dwa nurty.

Pierwszy był autorskim kierunkiem poszukiwań najwybitniejszego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych indywidualisty polskiego teatru lalek Andrzeja Dziedziula. Eksplorujący wciąż nowe środki wyrazu i odmienne sposoby wypowiedzi, wykorzystujący lalki i różne inne formy jako pretekst do rozmowy z publicznością, a także ulepszający nieprzerwanie warsztat aktorski Dziedziul jako pierwszy z powodzeniem wprowadzał w naszym kraju styl zachodnioeuropejskiego lalkarza-solisty — osoby skupionej na własnej pracy, samodzielnie przygotowującej większość elementów widowiska i rozwijającej technologię swoich lalek. Już w miesiąc po inscenizacji utworów

Lorki przygotował na Scenie Małej oficjalną premierę monodramu według *Hamleta* oraz sonetów Williama Szekspira, zatytułowanego *Wielki Książę* (1967). Spektakl miał jarmarczną estetykę, a Dziedziul na zmianę animował postaci-lalki, równocześnie prowadząc z nimi dialog, albo grał na gitarze, śpiewając liryczne utwory. Małgorzata Aliszewska, opracowując dokumentację jego działalności, pisała, że tym pokazem wprowadził widzów „w zupełnie nowy sposób myślenia o teatrze, w którym aktor dokonywał doskonałego skrótu w dramacie […], nie ujmując nic jego głębi i nadawał mu współczesne, nowe znaczenia”[31]. *Wielki Książę* okazał się sukcesem, który nie tylko otworzył Andrzejowi Dziedziulowi drzwi na zagraniczne festiwale lalkowe, ale także drogę do dalszych inscenizacji.

Na Scenie Małej w kolejnych latach wystawił monodramy *Stan losów Fausta* (1968) według utworów Johanna Wolfganga Goethego i Christophera Marlowe’a oraz *Kto zabił Don Kichota?* (1969) na podstawie Miguela de Cervantesa — oba w oprawie plastycznej Eugeniusza Geta-Stankiewicza, grany w większej obsadzie *Dramat układasz* (1971) według *Nie--Boskiej komedii* i innych utworów Zygmunta Krasińskiego, ze scenografią Stanisława Lossego, i w końcu dwuosobowy spektakl inspirowany *Kurką Wodną* i *Karaluchami* Stanisława Ignacego



40.
Czarownice, reż. Wiesław Hejno, scenografia: Eugeniusz Get--Stankiewicz, Wrocławski Teatr Lalek, 1971, fot. Zdzisław Mozer, archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek

Witkiewicza oraz listami Stanisława Witkiewicza do syna, zatytułowany *Glątwa* (1973), do którego obiekty i formy opracował Jerzy Czerniawski. Mimo że przy wszystkich tych inscenizacjach warstwę plastyczno-lalkową pomagali mu przygotować różni artyści, to jednak za każdym razem była ona autorską koncepcją samego Dziedziula — wielokrotnie też ją poprawiał, a lalki usprawniał technicznie.

Drugi nurt Sceny Małej stanowiły eksperymenty innych artystów, spośród których wybijał się Wiesław Hejno — późniejszy wieloletni dyrektor Wrocławskiego Teatru Lalek. Karierę zaczynał w latach sześćdziesiątych jako aktor-lalkarz, ale szybko zmienił profesję i został reżyserem. W swoich realizacjach zawsze uciekał od teatru naśladowniczego, ukazującego świat w pomniejszonej wersji, dążąc do teatru plastycznej metafory, symbolu, idei, sztuki mieszającej konwencje i budującej relacje na linii aktor–lalka. Największe sukcesy osiągnął w latach osiemdziesiątych, inscenizując wraz z Jadwigą Mydlarską-Kowal i Zbigniewem Piotrowskim tryptyk z hiperrealistycznymi lalkami, skupiający się głównie na temacie ludzkiej egzystencji, określony po latach terminem *Fenomen władzy*[32]. Ale ciekawe osiągnięcia miał już wcześniej. W pierwszym okresie jego działalności na Scenie Małej były to zwłaszcza *Czarownice* (1971), ze scenografią Eugeniusza Geta-Stankiewicza — autorski spektakl, do którego tekst napisał wspólnie z Janem Kurowickim. Przedstawiona tam historia procesów o czary brzmiała współcześnie, można było w niej śmiało doszukać się analogii do codziennej relacji władza–zwykły człowiek. Główne postaci ukazano w planie aktorskim, lalki zaś (grające nad parawanem albo bezpośrednio ponad aktorem w kostiumie) składały się na groteskowy tłum gapiów uczestniczący w publicznych postępowaniach i egzekucjach. Konstrukcyjnie najbliżej było im do kukieł, jednak ich ręce zastąpiły wystające spod długich peleryn dłonie aktorów — chwytne, dynamiczne, tworzące dodatkową narrację gestów. Estetycznie formy lalek były różnorodne: u większości twarze przypominały uproszczone czaszki, ale było też kilka postaci z groteskowo przerysowanymi głowami.

Aktor wychodzący z lalką do widza, teatr budujący wypowiedź na wielu płaszczyznach przekazu, w końcu problem, który nie pozostawiał odbiorcy obojętnym — od samego początku Hejno wysoko zawiesił poprzeczkę artystycznych poszukiwań. Rozbijając skostniałe schematy i przekraczając kolejne granice, w następnych latach rozwijał nurt teatru lalek dla dorosłych w kierunkach niespotykanych w innych instytucjach[33].

W latach siedemdziesiątych do omówionego wyżej grona dołączył jeszcze Białostocki Teatr Lalek. Jego dyrektorem od października 1969 roku[34] był Krzysztof Rau. Jako osoba pomysłowa, aktywna i dynamiczna zaczął szybko wprowadzać nowy repertuar i dawać swoim aktorom coraz trudniejsze zadania. W tych działaniach wspierał go Klemens Krzyżagórski — ten sam, który wcześniej wraz ze Stanisławem Stapfem, otwierał Scenę Małą we Wrocławiu. Nie minęło dwa i pół roku, a z myślą o młodzieży i widzach dorosłych w Białymstoku powstała scena Rotunda.

Na inauguracyjną premierę (1972) Krzysztof Rau wybrał *Kartotekę* Tadeusza Różewicza. Do współpracy zaprosił scenografa Wiesława Jurkowskiego i… aktora Teatru im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, Henryka Dłużyńskiego. Wybór osoby z „dramatu" był konieczny. W tamtym okresie w zespole Białostockiego Teatru Lalek brakowało bowiem aktora, który potrafiłby zagrać główną rolę — Rau rozpoczął nawet próby z jednym ze swoich pracowników, ale ten po kilku dniach się wycofał. Koncepcja spektaklu była

nowatorska. Bohatera granego w żywym planie otaczały wielkie lalkowe pałuby o rozpoznawalnych anatomicznie kształtach, za to bez żadnych cech indywidualnych — ich potężne głowy miały ledwo zaznaczone linie twarzy. Te dość proste, choć przerażające — bo zdehumanizowane — formy plastyczno--lalkowe przyjmowały funkcję znaków czy ideogramów, wskazujących na zamazywanie się w pamięci Bohatera jego przeszłości. Inscenizacja zyskała uznanie widowni i krytyki[35], akceptację dla pomysłu wyraził sam Różewicz. Sukces *Kartoteki* wpłynął na dalsze plany repertuarowe, a Rau rozpoczął działania iście menedżerskie.

Jego następnym krokiem było ściągnięcie do Białegostoku Andrzeja Dziedziula. Przed szukającym wciąż wyzwań artystą, który dopiero co rozstał się z Wrocławskim Teatrem Lalek, otworzyły się nowe, interesujące perspektywy, dyrektor zaś z dnia na dzień zyskał pakiet gotowych spektakli[36]. Jednak koncepcja Raua zaczęła odnosić sukcesy dopiero po dłuższym czasie. To idealny przykład wskazujący, jak wiele pracy trzeba włożyć, aby zmienić w lokalnej społeczności stereotypowe myślenie o teatrze lalek jako sztuce kierowanej tylko do widza dziecięcego — 20 lat funkcjonowania instytucji zrobiło jednak swoje.

Nie ulega wątpliwości, że każdy z twórców (a było ich w omawianym okresie wielu więcej, niż te kilka wymienionych nazwisk), który podjął trud wprowadzania w swoim teatrze repertuaru lalkowego dla widza dorosłego, był przekonany, że lalka posiada wielki potencjał, umie wznieść się ponad przypisaną jej we współczesnej kulturze funkcję i dokonać rzeczy niemożliwych



41.
Opera za trzy grosze Bertolta Brechta, reż. Zofia Jaremowa, scenografia: Kazimierz Mikulski, projekt lalek: Lidia Minticz, Teatr Lalek i Aktora Groteska w Krakowie, 1958, fot. Adam Drozdowski, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

(zwłaszcza w teatrze żywoplanowym). Plastycznie różnorodna potrafi nie tylko bawić jako groteskowy, mały człowieczek, ale też czarować swoją nieprzewidywalnością i zmiennością, uwrażliwiać na inne sposoby artystycznej wypowiedzi. Mając zaś możliwość zmierzenia się z utworami pisanymi dla teatru dramatycznego, lalka jako dodatkowy komponent scenicznego dzieła wzbogaca je o nową, fantastyczno-metaforyczną warstwę, często uwypuklając sensy lub pozwalając na nowo odczytać ich treści.

42.
Kartoteka Tadeusza Różewicza, reż. Krzysztof Rau, scenografia: Wiesław Jurkowski, Białostocki Teatr Lalek, 1972, fot. Ryszard Sieńko, archiwum Białostockiego Teatru Lalek

42.



1

Nie oznacza to jednak, że wcześniej spektakli dla starszych widzów w ogóle nie było: od początku XX wieku do wybuchu drugiej wojny światowej pojawiały się regularnie.

2

W 1952 roku, w trakcie II Ogólnopolskiego Zjazdu Lalkarzy w Warszawie, w „sporze o publiczność zdecydowana większość lalkarzy opowiedziała się za teatrem lalek [jako] teatrem dla dzieci”; zob. Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944–2000*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2012, s. 304.

3

I mowa tu nie tylko o dorosłych, ale o widzach w każdym wieku.

4

Scenografia: Andrzej Stopka, lalki: Zofia Jaremowa. Pierwsza wersja spektaklu powstała jeszcze w trakcie wojny, w 1940 roku, w działającym w okolicach Grodna i Nowogródka Państwowym Polskim Teatrze Kukiełek.

5

Scenografia i lalki: Andrzej Cybulski i Marian Szulc.

6

W spektaklach tych odnaleźć można fascynację lalkowo-rewiowymi spektaklami Teatro dei Piccoli Vittoria Podrekki w Rzymie oraz artystyczno-rewiowymi propozycjami Siergieja Obrazcowa, dyrektora Państwowego Centralnego Teatru Lalek w Moskwie — obaj twórcy mocno stawiali wówczas na rozrywkowy model teatru lalek.

7

Scenografia: Kazimierz Mikulski i Jerzy Skarżyński, lalki: Lidia Minticz.

8

Zob. m.in. Antoni Łubkowski, *Igraszki z diabłem w krakowskiej Grotesce*, „Dziś i Jutro” 1953, nr 13; Zbigniew Kornecki, *„Igraszki z diabłem” widowisko dla dorosłych*, „Słowo Powszechne” 1952, nr 275.

9

„Dorośli […] wychodzą rozbawieni i wzruszeni jak dzieci”, cyt. za: Henryk Vogler, *Lalkowe „Igraszki z diabłem”*, „Życie Literackie” 1952, nr 21.

10

Lalki: Lidia Minticz. Specjalizowała się ona w projektowaniu jawajek, doprowadzając swój warsztat do perfekcji. Należy podkreślić, że był to okres, kiedy ten gatunek lalki jako forma bardzo realistyczna zaczął dominować w teatrach w całym kraju.

11

Scenografia: Kazimierz Mikulski i Jerzy Skarżyński.

12

Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944–2000*, op. cit., s. 111.

13

Jan Błoński, *Konfrontacje: Mrożek w krakowskiej „Grotesce”*, „Dialog” 1960, nr 3, s. 127.

14

Warto wspomnieć, że teatry — nie tylko Groteska — zaczęły wprowadzać maskę także w repertuarze dla dzieci.

15

W następnych latach wykorzystano je m.in. w *Kartotece* (1961) Tadeusza Różewicza, *Tarantodze* (1963) według Stanisława Lema czy *Ubu Królu* (1965) Alfreda Jarry'ego — spektakle reżyserowała Zofia Jaremowa, a autorem scenografii był Mikulski.

16

Z tego też powodu nie wypracował jak inni artyści teatru lalek jednego indywidualnego stylu.

17

W ciągu ponad 20 lat Henryk Ryl na scenę swojego teatru wprowadził m.in.: dramat romantyczny — lalkowe inscenizacje *Balladyny* (1957, scenografia: Jerzy Adamczak) i *Lilli Wenedy* (1966, scenografia: Adam Kilian) Juliusza Słowackiego, obie grane jawajkami; utwory awangardowe — *Młynek do kawy* (1959, scenografia: Stanisław Fijałkowski) w wizualno-plastycznej inscenizacji sięgającej po teatr dłoni czy przedmiotów; czy adaptację staroindyjskiego poematu epickiego *Mahabharata* zatytułowaną *Nal i Damayanti* (1962, scenografia: Wacław Kondek), graną z wykorzystaniem budujących poetycki nastrój lalek hieratycznych — ruchomych figur mających możliwość utrzymania fazy gestu bez pomocy animatora.

18

Wprowadzona po raz pierwszy dwa lata wcześniej w spektaklu dla dzieci ma „uchwyt kształtem przypominający pistolet, umocowany w korpusie i dostosowany do dłoni aktora. Umożliwia on ruchy wypadkowe skonu i skrętu głowy”, cyt. za: Henryk Ryl, *Warsztat teatru lalek*, w: Henryk Jurkowski, Henryk Ryl, Alina Stanowska, *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1979, s. 117.

19

„Kukiełki okładają się kijami i wymysłami, w sposób jak najbardziej przekonywający, a jednocześnie bez cienia wulgarności — czego w przypadku właśnie tej komedii trudno byłoby uniknąć na scenie”, cyt. za: Bożena Zagórska, *Molier dosłowny i nowy*, „Gazeta Krakowska” 1955, nr 261.

20

Henryk Ryl, *Dziewanna i lalki*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1967, s. 146.

21

Serafinowicz była dyrektorem Marcinka od początku sezonu 1960/1961 do końca marca 1976 roku.

22

Zob. m.in. Tadeusz Byczko, *Tylko dla dorosłych. Premiera „Zielonej Gęsi” w Marcinku*, „Głos Wielkopolski” 1961, nr 26.

23

Oficjalnie nadaną w sezonie 1972/1973, kiedy teatr miał już w repertuarze kilkanaście premier przeznaczonych dla młodzieży i dorosłych.

24

Najciekawiej opisał ją Jan Dorman: „Odczytałem dwie części: pierwsza bliżej widza, ciemny prostokąt parawanu, z wyciętą podłużną szparą; druga w gębi, biała wisząca ściana, przedzielająca górną sceną. Ściana również z wyciętymi otworami. Wycięcia są nieforemne i przypominają postaci ludzkie zastygłe w tańcu, który trwał jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu. Kompozycja sceny działa samodzielnie: robi wrażenie”, cyt. za: idem, *Wesele w poznańskim „Marcinku”*, „Teatr Lalek” 1968, nr 3/4, s. 64–65.

25

Spodek [Marek Skwarnicki], *Człowiek z lalką*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 20.

[26] Ważne były też lniane kulisy, na które naniesiono oryginały rękopisu dramatu — niektórzy recenzenci widzieli w tym zabiegu nawiązanie do pisma runicznego.

[27] Wówczas jeszcze instytucja nazywała się Państwowy Teatr Lalek Chochlik. Stapf szybko uznał tę nazwę za zbyt szufladkującą i nieprzystającą do jego koncepcji artystycznej.

[28] Podobne doświadczenia zaczął realizować już wcześniej w Teatrze Lalki i Aktora Baj Pomorski w Toruniu, gdzie wyreżyserował między innymi *Sen nocy letniej* Williama Szekspira (1955, scenografia: Eligiusz Baranowski), ale jego działalność została tam niespodziewanie przerwana.

[29] Scena Mała w następnych latach działała także w Klubie Muzyki i Literatury oraz w Klubie Dziennikarza.

[30] Zob. Magdalena Gołaczyńska, *Lalki bez granic. Dzieje Małej Sceny*, w: *Lalki i my* [wydawnictwo jubileuszowe z okazji 55-lecia Wrocławskiego Teatr Lalek], red. Maria Lubieniecka, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław 2002, s. 83–95.

[31] *Andrzej Dziedziul — dokumentacja działalności*, oprac. Małgorzata Aliszewska, seria Lalkarze — Materiały do Biografii, red. Marek Waszkiel, t. 33, POLUNIMA, Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, Łódź 2004, s. 55.

[32] Tryptyk składał się z *Procesu* (1985) Franza Kafki, *Gyubala Wahazara* (1987) Witkacego oraz *Fausta* (1989) Johanna Wolfganga Goethego.

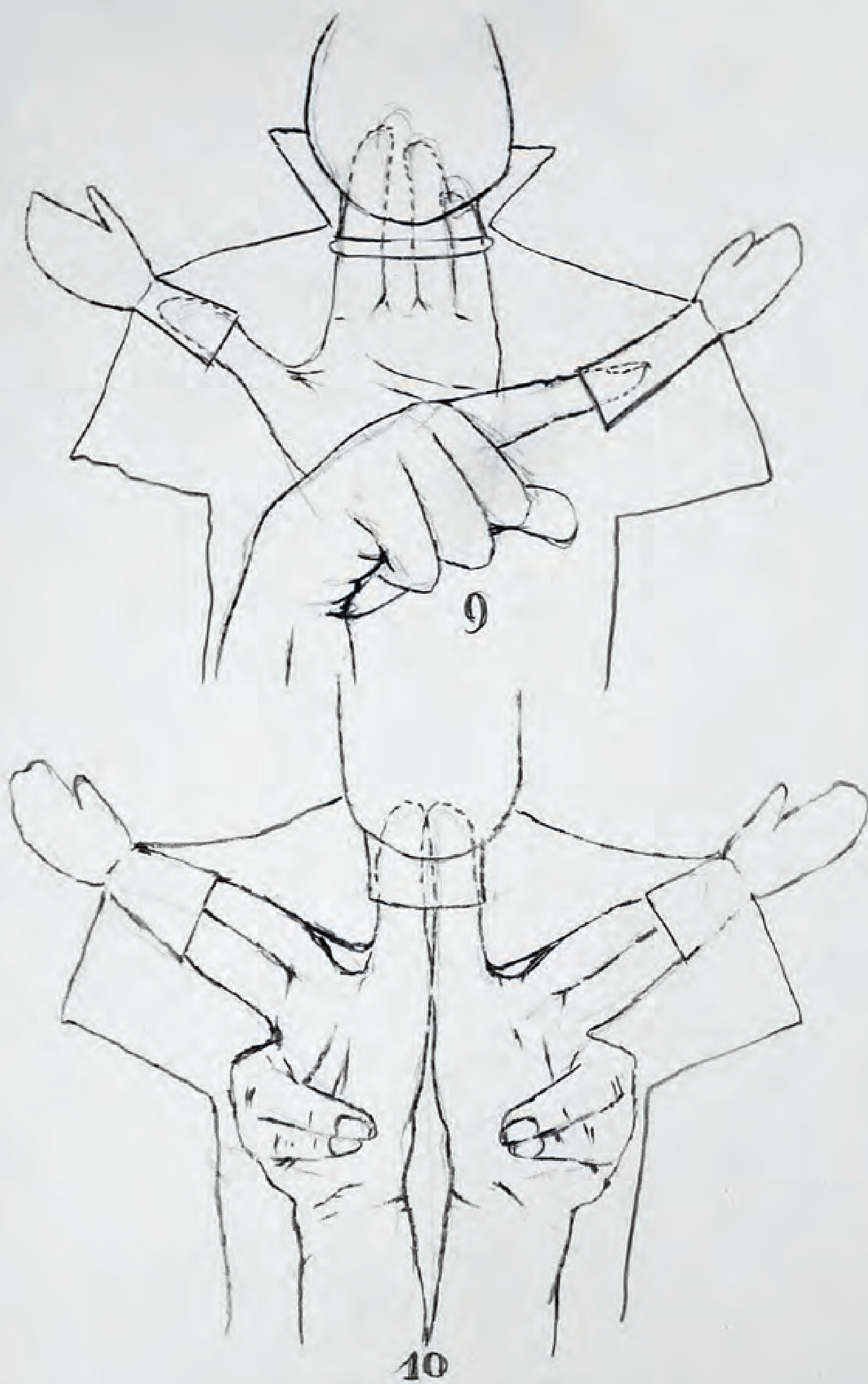
[33] W tamtym okresie na Scenie Małej wystawił: lalkowy montaż poetycki do utworów Bolesława Leśmiana ze scenografią Zbigniewa Więckowskiego *Dziejba leśna* (1968); dwuczęściowe *Świątki* (1972) składające się ze *Spowiedzi w drewnie* Jana Wilkowskiego (scenografia: Jerzy Chodurski) i *Pasji. Misterium męki naszego Pana Jezusa Chrystusa* (scenografia: Eugeniusz Get-Stankiewicz) Michela de Ghelderodego oraz *Podróż do zielonych cieni* (1973, scenografia: Elżbieta Fiołek) Finna Methlinga.

[34] Wówczas jeszcze instytucja nazywała się Teatr Lalek Świerszcz.

[35] Zob. m.in. Bożena Frankowska, *Dramat dnia wczorajszego*, „Gazeta Białostocka" 1973, nr 307; Lech Piotrowski, *Bohater wśród lalek*, „Teatr" 1972, nr 8, s. 13.

[36] W ten sposób na scenę Rotunda zawitały wrocławskie spektakle, zarówno te przygotowane przez Dziedziula na Scenie Małej — *Stan losów Fausta, Glątwa* czy *Wielki Książę* (1974), jak i w ramach innych działalności, np. *Ach, losie okrutny!* (1975).

43.
Jerzy Nowosielski, ilustracja do artykułu A. Fiedotowa *Anatomia lalki-aktora* w „Teatrze Lalek" 1951, ołówek, papier, wł. Galeria Starmach, Kraków



43.

Polityczność lalkowa

Dariusz Kosiński

Pytanie o polityczny wymiar i znaczenie lalek teatralnych wymaga niemal natychmiastowego poszerzenia i wyjścia poza kwestię podejmowania lub nie tej tematyki przez profesjonalny teatr lalkowy[1]. Nie chodzi o to, by wskazywać i omawiać polityczne przedstawienia pojawiające się w jego repertuarze (choć niektóre z nich zostaną wspomniane), ale raczej o to, by zastanowić się nad potencjalnym politycznym znaczeniem lalki czy wręcz samego faktu sięgnięcia po kukiełkę — materialną reprezentację ludzkiej postaci. W niniejszym tekście, z konieczności syntetycznym i opartym na wybranych przykładach, postaram się wyśledzić i wskazać przejawy takiej teatralności politycznej lub polityczności teatralnej, która jest specyficzna dla teatru lalek, czy też takiej, która w nim i przy jego pomocy realizowana jest szczególnie skutecznie i fortunnie. Wybrane przeze mnie przykłady pochodzą wyłącznie z kręgu kultury i teatru polskiego, co jednak nie znaczy, że wyprowadzane z nich wnioski odnoszą się tylko do niej. Nie są to oczywiście żadne konkluzje ostateczne — raczej hipotezy formułowane w nadziei, że poszerzą pole refleksji nad znaczeniami i funkcjami lalek.

In effigie

Niemal klasycznym, wielokrotnie przywoływanym i omawianym przykładem politycznego użycia lalki w dawnej Polsce jest historia Baraniego Kożuszka. Przezwisko to nosił pionier polskiego performansu politycznego, artysta uliczny, o którym wiemy w zasadzie tyle, ile wiąże się bezpośrednio z jego aktywnością artystyczną. Podobno miał na imię Walenty, a przezwisko zawdzięczał nie strojowi, lecz jednej z ulubionych piosenek ze swego repertuaru. Pisze się zazwyczaj, że był żebrakiem, ponieważ utrzymywał się z datków. Dziś jednak uznalibyśmy go raczej za artystę ulicy, buskera, choć jego działania nie miały wyłącznie charakteru muzycznego. Wiadomo, że popularność zdobył jako uliczny prześmiewca i satyryk, robiący dowcipy kobietom, ale i krytykujący zbytkowne życie możnych. Spośród wielu innych tego typu ulicznych aktorów politycznych wyróżnił się w okresie powstania kościuszkowskiego, gdy regularnie organizował na ulicy Miodowej w Warszawie radykalne widowiska satyryczne. Polegały one na tym, że Barani Kożuszek wystawiał postaci życia publicznego uznawane za zdrajców sprawy narodowej, a następnie ścinał im głowy przy pomocy małej gilotynki. Zapewne towarzyszyły temu jego komentarze, być może jakieś dodatkowe sceny, bo trudno przypuszczać, by sam akt ścinania głowy lalce był tak atrakcyjny, by wielokrotnie przyciągać — jak świadczą źródła — tłumy warszawiaków.

Po upadku powstania ten pionier polskiego teatru zaangażowanego zapłacił za swoją aktywność wysoką cenę. Umieszczono go w Domu Poprawczym i Pracy Przymusowej. Wolności nie odzyskał nigdy: gdy Prusacy przejęli władzę w Warszawie, Barani Kożuszek trafił najpierw do miejskiego więzienia, a potem do twierdzy Spandau, gdzie zmarł w roku 1806. Usiłowano chłostą wymusić na nim denuncjacje domniemanych inspiratorów jego przedstawień, ale — jak głosi legenda — nikogo nie zdradził. Nie odbierając mu odwagi, chciałbym jednak zauważyć, że może nie miał kogo zadenucjować, bo sam był twórcą tego satyrycznego widowiska, zaś inspirację dlań stanowiło wyczucie nastrojów publiczności jego teatru — warszawskiej ulicy[2].

Niezależnie od własnej inwencji Barani Kożuszek wykorzystywał jedną z podstawowych politycznych cech lalki — stwarzaną przez nią możliwość zastępowania niedostępnego ciała znanej postaci życia politycznego czy społecznego przez jej materialną podobiznę — kukłę. Pojęcie „zastępowania", wraz z będącym jego narzędziem i wytworem wizerunkiem, stanowi szczególny przedmiot namysłu performatyki, zwłaszcza w jej wersji zaproponowanej i rozwiniętej przez amerykańskiego badacza Josepha Roacha. W opublikowanej ponad 20 lat temu książce *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance* Roach proponował spojrzenie na przedstawienie (nie tylko teatralne, ale także plastyczne) jako na „mechanizm proponujący substytut czegoś, co od niego samego wcześniejsze". Według badacza „przedstawienie czasowo zastępuje trudną do uchwycenia całość, którą nie jest, ale którą z konieczności jednocześnie probuje daremnie ucieleśnić i zastąpić"[3]. Aby nazwać ten efekt zastępowania, Roach używa angielskiego słowa *effigy*, a to odsyła wprost do łacińskiego *effigies*, znanego przede wszystkim z prawniczego zwrotu „in effigie" (dosłownie „na obrazie"). Oznacza on obecną w prawie europejskim od średniowiecza normę zgodnie z którą, jeśli skazany nie doczekał wyroku lub zbiegł, można było wykonać karę śmierci na jego wizerunku: portrecie lub kukle.

I w tym właśnie punkcie, na przecięciu nieobecności prawa i sztuki, pojawia się bodaj najbardziej jednoznacznie polityczna postać

kukły czy lalki. Antropomorficzna figura pozwala na dokonanie aktu niemożliwego, a uznawanego przez jakąś polityczną zbiorowość za konieczny — wymierzenie kary, przeprowadzenie operacji na postaci zastępującej żywego aktora politycznego. Dawna norma prawna, pamiętana dobrze jeszcze w XVIII wieku, wskazuje, że operacja ta to nie tylko akt symboliczny. Choć nie stanowi naruszenia cielesności, jest zabiegiem na tym, co dla sceny politycznej centralne — roli, postaci tworzonej przez żywego człowieka. Ścinając głowy figurkom zdrajców, Barani Kożuszek podejmował zamach na polityczną skuteczność tych postaci, ukazywał ich społeczne odrzucenie i zarazem negował roszczenia do reprezentacji. O skuteczności tego zamachu świadczy siła reakcji — za „symboliczne" i zastępcze zgładzenie aktorów publicznych, satyryk jak najbardziej realnie zapłacił wolnością i życiem.

Po taką samą polityczność lalki, jaką uruchamiał XVIII-wieczny performer, sięgano potem wielokrotnie, oczywiście rzadziej w okresach niewoli i politycznej opresji, a częściej i bardziej otwarcie w momentach politycznego wzburzenia i sytuacjach buntu (na przykład w czasie powstania listopadowego notowane są widowiska lalkowe przedstawiające wieszanie zdrajców „sprawy polskiej"[4]). Świetnie znamy je także dziś, choć ich intensywne używanie i wielokrotnie powracające obnoszenie, lżenie, a w końcu niszczenie (najczęściej publicznego palenia) kukieł polityków, pozbawiło je ostrości i osłabiło siłę dokonywanych w ten sposób zamachów. Niemniej jednak podobne operacje wciąż wywołują wzburzenie, niezależnie od tego, czy jak np. podczas tzw. Dnia Gniewu 21 marca 2012 są ujmowane w pewne ramy kulturowe osłabiające częściowo ich polityczną radykalność (w przywoływanym przypadku demonstracje przeciwko rządom Platformy Obywatelskiej przeprowadzono jako naśladowanie obrzędu palenia i topienia Marzanny, którą zastąpiono kukłą ówczesnego premiera Donalda Tuska), czy też mają charakter radykalnej prowokacji i świadomego naruszenia granic prawa (słynna „akcja" nacjonalisty Piotra Rybaka, który w listopadzie 2015 w czasie antyimigranckiej demonstracji spalił kukłę Żyda).

Lalki, szopka...

Z wizerunkowym zastępowaniem blisko spokrewniona jest inna, niemal oczywista tradycja lalek politycznych — użycie ich jako narzędzi i zastępczych obiektów satyry. Figur znanych postaci nie niszczy się tu i nie karze ogniem ni mieczem, ale wystawia na śmieszność, przekształcając procedurę zastępowania w mechanizm karykatury. Równie silnie jak podobieństwo pracuje w tym przypadku różnica: wizerunek zostaje przekształcony i wykorzystany w taki sposób, że odsłania i wystawia to, co postać polityczna (według twórców satyry) ukrywa. Zobaczenie żywego aktora politycznego w kompromitującej sytuacji, z „niedbałym wyglądem" wydobywającym negatywne cechy jego wizerunku, jest w rzeczywistości znacznie utrudnione, a gdy się zdarza, stanowi wydarzenie o sporym potencjale, czasem wręcz kończące karierę polityczną (czy trzeba przypominać siłę, jaką miało samo ujawnienie zakulisowego języka polskiej polityki w nagraniach z Sowy i Przyjaciół?). Lalka nie tylko pozwala na swobodne dokonanie tej kompromitacji, ale także na rodzaj samoujawnienia, przyznania się. Dzięki temu satyryczne widowiska lalkowe w relacji do „teatru polityki" stają się sceną odsłaniającą to, co tamten ukrywa — sceną „prawdy".

W Polsce ta funkcja lalkowej satyry została jeszcze wzmocniona przez umieszczenie jej

w bardzo szczególnym kontekście czasowym i kulturowym — w okresie Bożego Narodzenia. Zdecydowana większość (choć oczywiście nie wszystkie) satyrycznych przedstawień wykorzystujących lalki ma formę szopek satyrycznych, czyli widowisk przygotowywanych w okresie Bożego Narodzenia i nawiązujących do tradycji urządzania szopek w kościołach. Przekształcone w pełne ruchu przedstawienia szopki zostały z kościoła wyrzucone, ale przetrwały w prywatnych domach, na ulicach i placach jako jeden z najpopularniejszych gatunków widowisk ludowych. Reprezentacja sceny religijnej stanowiąca punkt wyjścia i usprawiedliwienie dla przedstawienia była stopniowo uzupełniana o elementy świeckie, łączące „świętą noc" z teraźniejszością widzów. Okres Bożego Narodzenia, od dawna traktowany jako czas otwarcia świata, zniesienia podziałów i granic, szczególnie takim połączeniom sprzyjał. W efekcie po pokłonie Trzech Króli i pastuszków składających hołd Dzieciątku pojawiały się w szopce postacie znane z życia politycznego, początkowo niemające charakteru karykatury, ale swoistej aktualizacji (znanej i dziś z praktyki Kościoła katolickiego). Tak było chyba w bodaj pierwszych ze znanych nam przypadków tego typu, gdy na Boże Narodzenie roku 1790 w jednej z warszawskich szopek, po scenach z udziałem postaci tradycyjnych, u żłóbka pojawiły „figurki dostojników z otoczenia Stanisława Augusta"[5].

Prawdziwy wysyp szopek satyrycznych i politycznych następuje oczywiście o wiele później, wraz z rozwojem kabaretów, które sięgnęły po to — już obecne w kulturze ludowej — narzędzie, pozbawiając je kontekstu religijnego, ale wykorzystując jego podstawową dramaturgię. W szopkach krakowskiego Zielonego Balonika (1906–1908 i 1911–1912) czy warszawskiego Momusa (1909) pojawiały się łatwo rozpoznawalne kukiełki znanych postaci bez żenady ujawniające — i w wyglądzie, i w mówionych lub śpiewanych tekstach, a niekiedy także w działaniach — to, co w ich „zwykłych" aktywnościach było marginalizowane lub ukrywane. W pełni polityczny potencjał szopki wykorzystywano jednak dopiero w II RP, gdy ogromną popularnością cieszyły się widowiska tego typu urządzane corocznie od 1922 przez środowisko grupy literackiej Skamander, spotykające się najpierw w kawiarni Pod Pikadorem (1922–1926), a następnie w tzw. Dużej Ziemiańskiej przy Kredytowej 9. Teksty tych legendarnych szopek pisywali Jan Lechoń, Julian Tuwim, Antoni Słonimski czy Marian Hemar, zaś za ich stronę plastyczną i teatralną odpowiedzialni byli m.in. Zbigniew Pronaszko, Wincenty Drabik czy Władysław Daszewski.

Szopki skamandryckie miały charakter antyrządowej satyry wyśmiewającej ówczesnych VIP-ów, lecz ich polityczne ostrze przytępiał kontekst karnawałowej zabawy środowiskowej. To nie jacyś stanowiący potencjalne zagrożenie wykluczeni (jak uliczni szopkarze bawiący mieszkańców ubogich dzielnic), ale wyróżnieni członkowie super elity korzystali ze swojej pozycji (a częściowo też z bliskich znajomości z postaciami takimi jak Bolesław Wieniawa-Długoszowski biorący udział w przygotowaniu szopek), by wspólnie się z nich i z nimi pośmiać w duchu karnawałowego rozluźnienia rygorów. Znalezienie się w szopce nie oznaczało napiętnowania, stanowiło raczej dowód popularności i znaczenia.

Podobne mechanizmy działały też w wielu innych późniejszych realizacjach szopkowych, aż po cieszące się dużym zainteresowaniem na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia telewizyjne *Polskie zoo*, które wprawdzie nie miało już formalnie charakteru szopkowego, ale realizowało ten sam model politycznej satyry. Przygotowywane przez zespół realizacyjny pod kierownictwem Marcina Wolskiego (teksty),

Andrzeja Zaorskiego (reżyseria) i Jerzego Kryszaka ukazywało się na antenie co tydzień w sobotę i stanowiło odgrywany przez figury „uzwierzęconych” polityków komentarz do bieżących wydarzeń życia politycznego. O ile dobrze pamiętam, jego największą atrakcję stanowił jednak nie ten komentarz, ale sam fakt pojawienia się danego polityka jako konkretnej zwierzęcej lalki. To nie teksty (niekoniecznie najwyższego lotu, a często mocno stronnicze), ale przede wszystkim lalki przyciągały przed ekran i sprawiały, że z ciekawością czekało się, kto nowy pojawi się w *Polskim zoo* i w jakiej postaci. Bliźniacze chomiki braci Kaczyńskich, żółw Tadeusz Mazowiecki jako żółw, Hanna Suchocka jako lama czy Antoni Macierewicz jako gończy ogar — lalki projektu Jacka Frankowskiego samym swoim wyglądem wzbudzały nie tylko entuzjazm, ale też uruchamiały politycznie krytyczne postawy o niekoniecznie jednoznacznym zabarwieniu. Oczywiście istniało i realnie działało tu niebezpieczeństwo uznania całego życia politycznego za ogród zoologiczny i sprowadzenia politycznego wymiaru tego telewizyjnego spektaklu do poziomu w istocie antypolitycznego przekonania, że wszyscy są takimi samymi bydlętami, niemniej jednak znaczenia *Polskiego zoo* w życiu politycznym lat dziewięćdziesiątych nie należy lekceważyć, podobnie jak politycznej siły, jaką mają same przedstawienia lalkowe ludzkich aktorów życia politycznego.



44.
Lalki autorstwa Władysława Daszewskiego z szopki politycznej Mariana Hemara, Jana Lechonia, Antoniego Słomińskiego i Juliana Tuwima, przedstawiające od lewej: posła Mieczysława Niedziałkowskiego, marszałka Józefa Piłsudskiego i generała Felicjana Sławoja Składkowskiego, 1930, fot. NAC

45.
Program kabaretowy *Polskie zoo*, od lewej szop pracz — Andrzej Drzycimski, mysz — Danuta Wałęsa i lew — Lecha Wałęsa, fot. Paweł Kopczyński, PAP/CAF

Podłe maski...

Siłę tę wykorzystywano również w sposób bardziej bezpośredni, zachowujący wprawdzie element satyry, ale przenoszący go w sferę jednoznacznej negacji, nie tyle wyśmiewania, ile przekreślania znaczenia politycznego przez karykaturalne obrzydzanie. Tego typu zabiegi stosowane są zazwyczaj w przypadkach akcji propagandowych o jednoznacznej wymowie i adresie, przy czym bohaterowie takich działań nierzadko są postaciami niedosięgłymi, a ich lalkowe karykatury mają posmak zemsty bezsilnych, bliski wyrokom wykonywanym *in effigie*, choć niczego się nie pali ani dekapituje. Zamiast tego całkowicie pozbawia się krytykowaną postać mocy, poniża i osłabia, sprowadzając groźne figury do poziomu lalek, z którymi łatwo sobie poradzić, lub brzydactw godnych jedynie drwin.

Tego typu zastępcze operacje pojawiały się w Polsce na przykład w czasie okupacji niemieckiej, gdy śmiertelnie groźne potwory wojenne rozgrywane przy pomocy kukieł traciły swoją zabójczą grozę — horrory okupacyjnego życia oswajano właśnie dzięki lalkom. Na tej zasadzie funkcjonował jednoznacznie polityczny, wręcz propagandowy teatr lalek Biura Informacji i Propagandy AK, działający w konspiracji w Warszawie. Kierował nim wybitny reżyser teatralny Eugeniusz Poreda, a zespół pokazywał w latach 1942–1943 dwa programy napisane przez Krystynę Artyniewicz: *Ulice warszawskie* i *Szopka 1943*. Szczególnie interesująca w przywoływanym tu kontekście jest ta druga, która, według słów Marka Waszkiela, składała się z trzech części: *Wytrwać* („rewia wielkich polityków"), *Ulica* (rewia „soczystych typków warszawskich") i *Jasełka* (tradycyjna opowieść jasełkowa, tyle że „do szopki idą szmuglerzy i dzieci z Zamojszczyzny, Król Herod to Hitler. Trzej królowie: Roosevelt, Churchill i Sikorski"[6)]. Herod — jak wiadomo — ostatecznie trafiał do piekła, więc to polityczne przejęcie szopki miało jednoznaczną wymowę zapowiedzianego czasu odpłaty.

45.



46.



46.
Pochód pierwszomajowy w Warszawie, 1955, fot. Zygmunt Wdowiński, CAF

47.
Pochód pierwszomajowy w Warszawie, makieta satyryczna wykonana przez studentów, 1953, fot. Jerzy Baranowski, CAF

47.



48.
Aktor Jerzy Wicik z lalką Bikiniarza Jerzego Zaruby, *Kramik z kukiełkami*, Teatr Baj w Warszawie, 1953, fot. Franciszek Myszkowski, archiwum Teatru Baj

48.



Inaczej opisywany mechanizm wykorzystywano w przedstawieniach propagandowych władzy, która zapanowała w Polsce po drugiej wojnie światowej. Jej najważniejszą ceremonią społeczną było Święto Pracy 1 maja, które w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku przyjęło formę pieczołowicie zorganizowanego masowego spektaklu o ściśle kontrolowanej choreografii zdyscyplinowanych na wzór wojskowy tłumów. Wykorzystywano w nim monumentane konstrukcje plastyczne odwołujące się do sakralnych wzorców procesji z feretronami i figurami, a także świeckich widowisk o charakterze *pageants* — korowodów pojazdów, na których rozgrywały się żywe obrazy lub inne aktorskie sceny. Obok instalacji ukazujących mitycznych bohaterów komunizmu lub pomniki jego „wielkich osiągnięć” (w Warszawie na przykład była to makieta Pałacu Kultury i Nauki lub stacji metra), w pochodzie występowały też karykaturalne przedstawienia „imperialistów” i ich sojuszników. Byli to albo aktorzy ubrani w ogromne, groteskowe maski i animujący specjalnie dobrane rekwizyty (np makiety bomb atomowych, worki z dolarami), albo równie karykaturalne wielkie kukły[7]. Stanowiąc fragment poruszającego się cały czas pochodu, przez co oglądano je tylko przez chwilę, przedstawienia te pozbawione były akcji i ograniczone do samego wystawienia groteskowej wersji „wrogów postępu”. Co ciekawe, nazywano je w sposób nawiązujący do tradycji jarmarcznych: *Cyrk Trumanillo*, *Churchilliada* czy *Dolarowe wesele, czyli atomowe zaślubiny* — to tytuły zbudowane na wzór przedstawień ulicznych lub bulwarowych. Satyry pierwszomajowe udawały więc „ludyczny śmiech”, tworząc iluzję oddolnej reakcji społecznej. Inna rzecz, że były bardzo interesujące plastycznie, ich dramaturgię zręcznie zestrajano z całością pochodu, a burleskowe działania postaci wywoływały śmiech widzów, niezależnie od ich przekonań politycznych.

Przy wszystkich różnicach podobne mechanizmy wykorzystywane są w politycznej satyrze współczesnej, pojawiającej się także w ramach demonstracji protestacyjnych Najbardziej znanym przykładem współczesnym są akcje Klaudii Jachiry, działaczki politycznej i profesjonalnej aktorki-lalkarki, twórczyni kukiełki Jarka, z którą występuje zarówno we własnych internetowych programach satyrycznych, jak i na antyrządowych demonstracjach. Jej działania w tym ostatnim

kontekście wywołują znaczne kontrowersje, związane właśnie z karykaturalnym przejęciem wizerunku, które zostaje jednak pozbawione ramy teatralnej. O ile Jarek pojawiający się jako bohater programu satyrycznego nie rożni się od kukiełek z szopek politycznych czy z *Polskiego zoo*, o tyle wyprowadzony na manifestację Komitetu Obrony Demokracji znajduje się niejako podwójnie nie na swoim miejscu. To przemieszczenie poza teatr i poza właściwe środowisko politycznego poparcia samo w sobie stanowi polityczny komunikat o znacznej sile, co potwierdzają ostre ataki na kreatorkę i animatorkę kukły.

Dydaktyka ukrytej polityczności

Dochodząc w końcu przez ulice i place do teatru jako budynku i instytucji, trzeba w pierwszej kolejności zmierzyć się z tradycją rozumienia przedstawienia lalkowego jako narzędzia dydaktycznego i pedagogicznego skierowanego do najmłodszych i młodych widzów. Niezależnie od tego, jak bardzo artyści-lalkarze szukają alternatywnych sposobów rozumienia swojej sztuki, ujmowanie jej jako teatru przygotowującego do „dorosłego", „prawdziwego" życia zachowuje od wielu lat swoją trwałość. Teatr lalek jest postrzegany jako teatr dla dzieci i w tej perspektywie umieszcza się jego polityczność polegającą na atrakcyjnym i niebezpośrednim podawaniu wzorców i wartości, które mają formułować późniejsze postawy i sposoby postępowania.

Tę pedagogiczną politykę lalkową proponowano stosować nie tylko wobec dzieci, ale także dorosłych, których z pozycji uprzywilejowanych elit uważano na niedojrzałych społecznie, bo — dosłownie — niewykształconych. Nie dostrzegając politycznej ambiwalencji takiego projektu jasno ustanawiającego hierarchię i niejako kolonizującego swojskich podporządkowanych, o takiej właśnie funkcji przedstawień lalkowych pisał w drugiej połowie XIX wieku dramatopisarz Michał Bałucki. Proponował on stworzenie sieci przeznaczonych dla szerokich mas teatrów lalkowych, w których pokazywane byłyby

> przede wszystkim sztuki historyczne polskie dające ludowi wyobrażenie o jego przeszłości, następnie społeczne, przedstawiające i karcące różne wady i śmieszności klas niższych. […] sceny charakteryzujące panowanie tego lub owego króla i przedstawiające najważniejsze momenta historii, jako też dialogi z bieżącego życia czy to o pijaństwie, czy procesomanii, czy polityce podawane w sposób zajmujący i wesoły, z piosenkami, tańcami itd.[8].

Nie ma wątpliwości, że ta edukacja — nawet jeśli nie dotyczyła bezpośrednio tematyki politycznej — miała bardzo mocny polityczny charakter, wykorzystujący teatr jako narzędzie propagandy idei i wzorców życia uznawanych za „właściwe" przez środowiska sprawujące władzę nad teatrem i światem społecznym.

W dziejach polskiego teatru lalek skrajnymi przykładami takiej polityki edukacyjnej były przedstawienia z okresu PRL. U ich podstaw stało stworzenie w latach powojennych gęstej sieci państwowych scen lalkowych wzorowanej na systemie radzieckim. Model ten miał oczywisty wymiar polityczny, bo przecież chodziło w nim tak naprawdę o powołanie systemu oddziaływania propagandowego na najmłodszych widzów. Propaganda nie musiała być przy tym nachalna — wystarczyło sięgnąć po repertuar baśni z klasycznym ludowym bohaterem zwalczającym przemoc i wyzysk, ośmieszającym możnych,

demaskującym ich fikcyjne potęgę i piękno. W samym centrum teatru lalkowego dla dzieci pracowała polityczna ambiwalencja czyniąca (niezależnie od tego, jak absurdalnie może to brzmieć) z głupiego Jasia bohatera mitu podtrzymywanego przez ludową władzę.

W tej sytuacji nie było wcale konieczności wywierania wielkiej presji na twórców, by tworzyli według reguł realizmu socjalistycznego i podejmowali tematykę zgodną z kierunkami propagandy partyjnej. Jak twierdzi najwybitniejszy dziś znawca historii polskiego teatru lalek, Marek Waszkiel, wpływ socrealizmu na ten teatr był stosunkowo niewielki — według cytowanych przez badacza obliczeń Jolanty Ewy Wiśniewskiej, w latach 1949–1955 utwory pisane według narzuconych przez władze reguł estetyczno-politycznych stanowiły jedynie około 20 procent repertuaru. Inna sprawa, że były realizowane niekiedy przez wybitnych twórców, czego przykładem *Zielony mosteczek* Jerzego Zaborowskiego w reżyserii Jana Wilkowskiego i ze scenografią Adama Kiliana (Teatr Lalka w Warszawie, 1950) — sztuka ukazująca przemiany zachodzące na polskiej wsi dzięki nowemu ustrojowi.

Twierdzenie Waszkiela o małym wpływie socrealizmu dotyczy jednak przede wszystkim estetyki. Na jego poparcie przywołuje on stwierdzenie, że jedyną wybitną inscenizacją o mocnej politycznej wymowie był *Sambo i lew* Grzegorza Franta w inscenizacji Henryka Ryla i Alego Bunscha (Teatr Lalek Arlekin w Łodzi, 1950). Sztuka podejmowała temat braterstwa ludów i ras, zjednoczonych w walce ze wspierającym imperializm rasizmem. I tu jednak inscenizacja „osłabiała" wedug partyjnych ideologów wymowę tekstu, przekształcając — jak pisze Waszkiel — propagandowy dramat w „atrakcyjny, dobry teatr lalek, łączący plan lalkowy z żywym, wprowadzający zaskakująco nowoczesne elementy inscenizacyjne i będący repertuarowo-widowiskowym hitem przez ponad dekadę"[9]. Rzecz jednak w tym, że właśnie ta inwencja była w przypadku teatru lalek środkiem w dłuższej perspektywie pożądanym. Oczywiście w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, gdy nad polską kulturą wisiało widmo stalinizmu, w deklaracjach i służalczych recenzjach pojawiały się krytyczne głosy zwalczające nie dość socjalistyczne lub nie dość realistyczne przedstawienia lalkowe. Ale nawet wtedy lalki już z racji samej swej materialności i kształtu miały większą swobodę niż operujący realnym ciałem i głosem teatr dramatyczny. Od niego można się było domagać najwierniejszej ścisłości w tworzeniu na scenie efektu realności komunistycznej fantazji o świecie. Teatr lalek zawsze mógł wymknąć się spod tej presji, bo nawet najbardziej realistycznie naśladująca żywego człowieka lalka pozostawała widocznie martwym przedmiotem animowanym przez ukrytego człowieka. Zasada teatru lalek już w momencie jego zaistnienia wytwarzała szczelinę, którą w przypadku teatru dramatycznego można było przemocą domykać. Na dodatek jego zasadnicza metafora (manipulacja marionetkami) mogła być politycznie niebezpieczna, gdyby usiłować przy jej pomocy realizować naiwnie „realistyczną" wizję świata. Teatr lalek istniał i był popierany przez władze komunistyczne z innych powodów niż teatr dramatyczny — służył politycznemu i pedagogicznemu zagospodarowaniu fantazji.

Polityczność teatru lalek dla dzieci związana ściśle z jego wymiarem dydaktycznym, była (i nadal jest) tym bardziej skuteczna, że ukryta. Jak już wspomniałem, wynika ona z tego, że jest to w dużej mierze teatr baśni będących wszak wielkim rezerwuarem doświadczenia ludowego, doświadczenia wieloletniego pozostawania w sytuacji zależności, jeśli nie wręcz — wyzysku i przemocy. Już w punkcie wyjścia zajmuje on określoną pozycję polityczną — przeciwko władzy i wyzyskowi tych, którzy władzę mają.

49.
Sambo i lew, reż. Henryk Ryl, scenografia: Ali Bunsch, Teatr Lalek Arlekin w Łodzi, 1950, fot. archiwum Teatru Lalek Arlekin

50.
Zielony mosteczek Jerzego Zaborowskiego, reż. Jan Wilkowski, scenografia: Adam Kilian, Teatr Lalka w Warszawie, 1950, fot. archiwum Teatru Lalka

Bunt ludycznego śmiechu

Teatr lalek to od wieków teatr klasy ludowej, teatr jarmarków, placów targowych i podwórek. Czasem zapraszano go na pałace i dwory, ale wówczas jakoś często mechaniczniał, zamieniał się w automatyczną zabawkę. Na placach wielkich miast zachowywał natomiast jedną z najważniejszych i największych, a zarazem łatwo uciekających historycznoteatralnemu spojrzeniu sił sztuki scenicznej — ludową siłę śmiechu, bezczelnej i bezwzględnej drwiny napędzanej niekiedy ledwo hamowanym gniewem i poczuciem niesprawiedliwości. Poliszynel i Punch, Pietruszka i Żyd z polskiej szopki to powracające i utrzymujące się długo właśnie w teatrze lalkowym figury ludowego gniewu i pragnienia odpłaty, ale też ludowego sprytu i zastępczej przyjemności wyprowadzenia „pana" w pole lub wyżywania się na innych, jeszcze słabszych.

Polityczny wymiar ma też wieloletnie funkcjonowanie teatru lalek jako wędrownego i jarmarcznego. Grając wobec publiczności ludowej, a zarazem będąc zależnymi od możnych, artyści lalkowi z konieczności wytworzyli cały system taktyk pozwalających funkcjonować im na obrzeżach systemu i pomiędzy elementami jego struktury. Samo już bycie w niemal nieustannym ruchu, właściwe ich życiu, czyniło z nich osoby politycznie podejrzane w świecie, którego zasadą było przypisanie do miejsca, pozwalające na łatwiejsze kontrolowanie podporządkowanych. Wymuszone przez warunki pracy wieloletnie wędrowanie, przy wszystkich swoich wadach i niedostatkach, dawało poczucie swobody, której nigdy nie doświadczali zadomowieni na stałe poddani.

To oczywiście obraz nieco wyidealizowany, może wręcz mityczny. Ale właśnie taki mit — wędrownego artysty zawsze będącego na bakier z władzą, a zarazem nieustannie i skutecznie walczącego o swoją wolność — jest mitem

49.



50.



51.
Guignol w tarapatach Leona Moszyńskiego, reż. Jan Wilkowski, scenografia: Adam Kilian, Teatr Lalka w Warszawie, 1955, fot. archiwum Teatru Lalka

niemal założycielskim dla teatru lalkowego. Jego siły, także siły politycznej, dowodzi jedno z najważniejszych i najwyżej cenionych przedstawień polskiego teatru lalek, którego przywołaniem chciałbym świadomie zakończyć ten szkic. Chodzi oczywiście o *Guignola w tarapatach* Leona Moszyńskiego w reżyserii Jana Wilkowskiego, z lalkami i scenografią Adama Kiliana (Teatr Lalka w Warszawie, 1955). Jego bohaterem jest właśnie mityczny wędrowny

51.



lalkarz Jean, który przy pomocy jarmarcznej lalki Guignola i przejętego od Brechta efektu osobliwości budowanego komentarzami działającego w żywym planie animatora, opowiada dzieciom o okrucieństwach i absurdzie wojny, wyzysku i głodzie. Gdy Guignol trafia do więzienia, następuje jedna z najmocniejszych politycznie scen w dziejach polskiego teatru (nie tylko lalek). Tak opisuje ją Halina Waszkiel:

> By pocieszyć Guignola, Jean proponuje widzom zabawę w echo. Najpierw publiczność woła bohatera po imieniu, a potem powtarza głośno za nim: „ho--ho", „nie jesteś sam", „precz z Canezou!", „precz z komisarzem!" i wreszcie „niech żyje wolność!". Łatwo sobie wyobrazić, jak brzmiał ten okrzyk na widowni teatru w Warszawie w marcu roku 1956...[10].

Jako morał tego legendarnego przedstawienia wybrzmiewały śpiewane przez Wilkowskiego słowa, którymi i ja chciałbym zakończyć, podkreślając wyróżnieniem ostatnie wersy:

> I w korcu maku znajdą się
> ci, którzy ludziom życzą źle:
> komisarz — drań, posiadacz — frant
> i sędzia, co rozgrzesza kant.
> A wy tu zamiast im się dziwić—
> szukajcie się uczciwi.
> Kogo ten morał wzrusza
> niech innym go rozgłosi
> a mnie do kapelusza
> niech rzuci kilka groszy.
> Za każdy grosz, mój piękny bas
> odśpiewa morał jeszcze raz
> i jeszcze raz i razy sto,
> by każdy zapamiętał to.
>
> Bo żeby złu się móc sprzeciwić
> szukajcie się uczciwi!

[1] Choć jestem zwolennikiem alternatywnych nazw takich jak teatr figur, teatr animacji czy teatr przedmiotów i w pełni akceptuję zgłoszoną przez Halinę Waszkiel propozycję zastąpienia zawężającego i „upupiającego" słowa „lalka" terminem „animant" (zob. eadem, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Studia o Teatrze, t. 7, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie; Fundacja Akademii Teatralnej w Warszawie, Warszawa 2013, s. 10), w tym tekście posługiwał się będę jednak określeniami „teatr lalkowy" i „lalka teatralna", ponieważ przedmiotem mojego zainteresowania są animowane figurki antropomorficzne używane świadomie jako elementy powoływanych specjalnie przedstawień. Nawet jeśli część z nich nie ma charakteru ściśle teatralnego i należy do świata przedstawień politycznych — przede wszystkim demonstracji i manifestacji — to pojawiają się w nim jako zapożyczone czy też przesunięte z przestrzeni sceny, lub przynajmniej jako pochodzące z tych samych co teatr lalkowy praktyk kulturowych.

[2] Więcej na temat Baraniego Kożuszka i jego literackiej legendy, której najwazniejszym elementem jest poświęcona mu powieść Józefa Ignacego Kraszewskiego (1881); zob. Juliusz W. Gomulicki, *Legenda i prawda o Baranim Kożuszku*, „Stolica" 1960, nr 51/52, s. 14–15; wersja cyfrowa: http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=922&from&dirids=1& ver_id=17518&lp=1&QI=%215988C21EBAB84CFD724F3E4A90183186-16, dostęp 4.12.2018.

[3] Joseph Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996, s. 2–3; choć pierwszy rozdział książki został przełożony na polski (zob. Joseph Roach, *Wprowadzenie: historia, pamięć i performans*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, „Didaskalia" 2014, nr 121/122, s. 22–36), to ze względu na pewne odmenności spolszczania terminów wykorzystuję przekład własny.

[4] Zob. Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1990, s. 96.

[5] Ibidem, s. 84.

[6] Ibidem, s. 203.

[7] Zob. szerzej: Piotr Osęka, *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944–1956*, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2007, s. 137–138.

[8] Michał Bałucki, *Projekt teatrzyków ludowych*, w: *Pamiętnik Zjazdu literatów i dziennikarzy polskich 1894*, t. I: *Referaty i wnioski*, Lwów 1894, s. 1–2, cyt. za: Marek Waszkiel, op. cit., s. 119.

[9] Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944–2000*, Fundacja Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2013, s. 52 i 54.

[10] Halina Waszkiel, *Guignol w tarapatach*, Encyklopedia Teatru Polskiego, http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/34433/guignol-w-tarapatach, dostęp 4.12.2018.

52.
Marcin Bikowski w spektaklu *Baldanders*, reż. Marcin Bartnikowski, Białostocki Teatr Lalek, 2006, fot. Paweł Chomczyk



52.

Obecność — ciało lalkarza

Marcin Bartnikowski

Lalka jest martwa i żywa jednocześnie. To odróżnia ją z jednej strony od człowieka, a z drugiej od pozostałych artefaktów teatralnych. W sposób najgłębszy tę właściwość lalki odczułem poza teatrem, oglądając hiperrealistyczne rzeźby Patricii Piccinini i Rona Muecka na Biennale Sztuki w Wenecji. Co prawda, choć to nie lalki w ścisłym tego słowa znaczeniu, są do tego stopnia realistyczne, że reaguje się na nie raczej jak na przeskalowane pałuby niż na rzeźby sensu stricto. Przywołani powyżej twórcy budują postacie tak drobiazgowo odwzorowane, że możemy dostrzec pory w ich skórze, a nawet przestraszyć się, pomyliwszy dzieło sztuki z turystą zwiedzającym wystawę. Sam omal nie zemdlałem z przerażenia, kiedy jeden z dwóch chłopców (najwyraźniej z krwi i kości), stojących, jak się wydawało, na ekspozycji w dokach weneckich, dziarskim krokiem opuścił salę wystawową. Ale nawet bez takich dodatkowych atrakcji hiperrealistyczne manekiny wywołują niepokój, stawiając nas twarzą w twarz z własną śmiercią. Piccinini i Mueck idą jednak jeszcze dalej. Mueck bawi się skalą. Jego *Chłopiec* to gigantyczna rzeźba kucającego dziecka, w której przytłacza nie tyle sam rozmiar, co właśnie detal, co każe nam wbrew logice uwierzyć, że monstrum przed nami jest prawdziwe. W każdym momencie może ono wstać i wyjść, jak dziecko wspomniane powyżej. Piccinini stworzyła serię hybrydowych stworzeń łączących cechy świni i człowieka, ale, co ważne, bardzo ludzkich w wyrazie.

Mamy tu nie tylko do czynienia z ewokowaniem wrażenia życia, ale z powodu hiperrealizmu przedstawienia zaczynamy w przedziwny sposób utożsamiać się z potwornością, rozpoznajemy w zwierzętach własne rysy, sami zaczynamy potwornieć. Na szczęście, tylko mentalnie. Lalki mają swoje ograniczenia.

Zestawienie własnej cielesności z cielesnością martwego przedmiotu działa dwukierunkowo: ożywia to, co martwe i umartwia to, co żywe. Nie bez powodu lalki od zawsze najlepiej sprawdzają się w teatrze wtedy, kiedy tematem sztuki jest seks lub śmierć.

Powyższym zagadnieniem, jednak w zasadzie bez uwzględnienia teatru lalek (a szkoda!) zajął się Radosław Filip Muniak, znakomicie uchwyciwszy różnicę między apoteozą życia niesioną przez klasyczną rzeźbę a związkami między lalką a śmiercią:

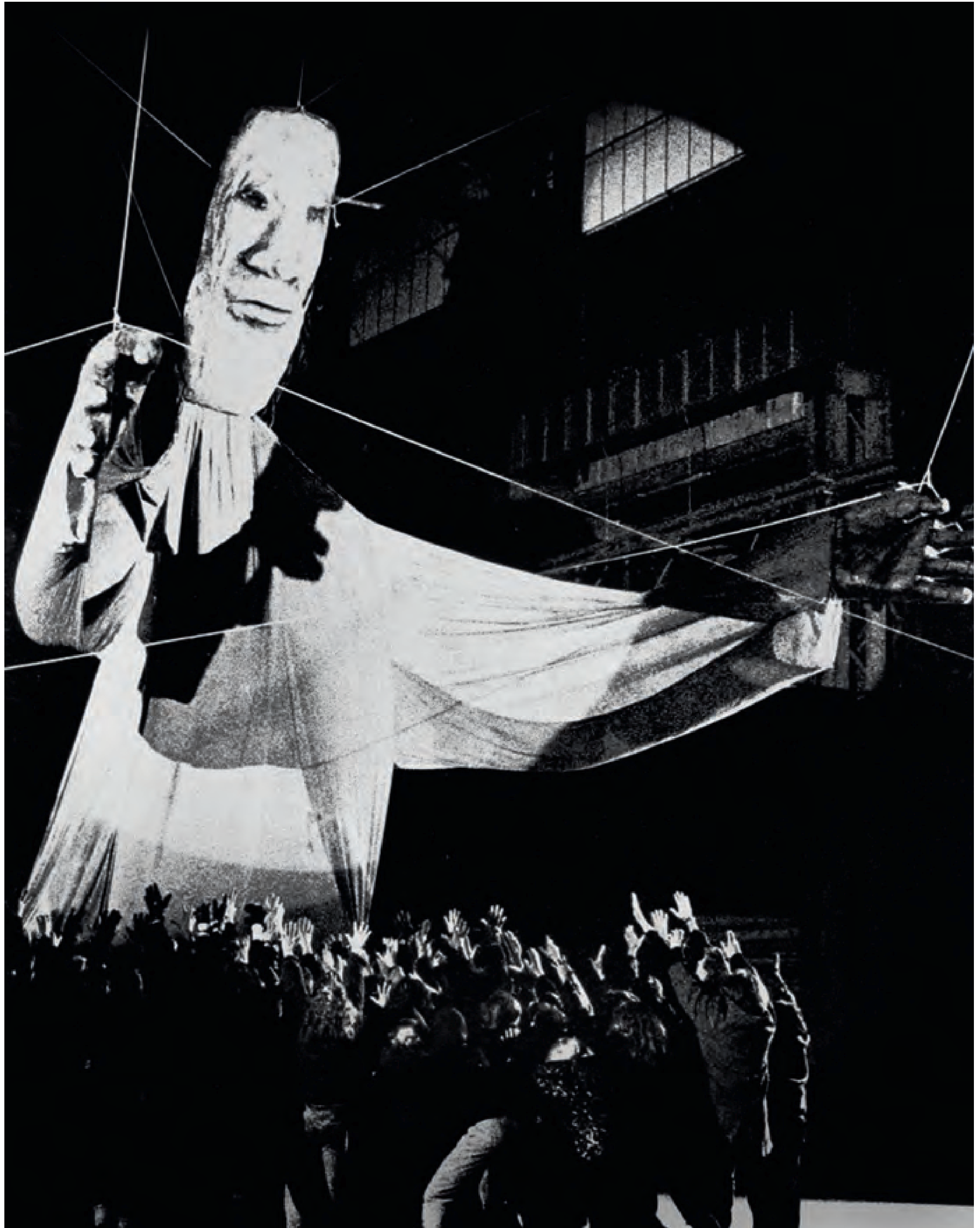
> Lalka uśmierca dzieło sztuki (i wszystkie sensy — szczególnie współcześnie — łączone z nim) na poziomie formalnym niczym w alchemicznej „śmierci materii" […] na poziomie egzystencjalnym odbioru dzieła sztuki zmiana ta łączy się z niepokojącą mocą lalki do uobecniania nieobecności. Klasyczna rzeźba wyraża apoteozę człowieka, zarówno jako obraz dla widza, jak i szczyt możliwości twórczych człowieka w kreowaniu materii i mistrzowskiego opanowania mimesis. Lalka, poprzez równoczesną negację tych osiągnięć i wpisanie się w ich zakres, stawia widza w niewygodnej pozycji świadka własnej śmierci. Łotman uważa, że spowodowane jest to nieruchomą twarzą lalki, która w połączeniu z mechanicznym ruchem miesza porządki żywy/martwy i sztuczny/prawdziwy. W tym sensie figury antropomorficzne wysysają z człowieka człowieczeństwo, dlatego w obecności lalki czujemy się nieswojo, gdyż przestajemy panować nad swoim obrazem, jej martwota i zamrożony potencjał życia stanowią odbicie dla naszego życia i potencjału śmierci, następuje splot i przenikanie tego, co żywe, z tym, co martwe. Wynikiem tego są niepokój i poczucie niesamowitości[1].

Wiem z doświadczenia, że kiedy na scenie pojawia się udana iluzja życia, powstała dzięki lateksowi imitującemu kolor i fakturę skóry, niespodziewanemu realistycznemu ruchowi lalki czy prawdopodobnemu kształtowi cielesnemu, wrażenie bywa piorunujące. Człowiek zestawiony z własną cielesnością, mimo świadomości scenicznego kłamstwa, czuje się niemalże jak na seansie spirytystycznym, gdzie z nicości wyłania się życie (skłonny jestem przyznać rację Muniakowi: życie, które wysysa z nas człowieczeństwo), i chętnie się w tym zapomina. Oczywiście artyści — zarówno rzeźbiarze, jak i lalkarze — skwapliwie wykorzystują ten fakt. O ile ci pierwsi oddziałują wyłącznie fizycznymi właściwościami stworzonych przez siebie dzieł, drudzy mają znacznie szersze pole ekspresji dzięki możliwościom własnego ciała. Owe działania cielesne mają bardzo różny wymiar, związany z ruchem lub bezruchem lalki i samego animatora. Aktor-lalkarz jest na różne sposoby obecny, towarzysząc życiu lalki. Chciałbym się przyjrzeć dokładniej tej kwestii, wskazując na rozmaite relacje między ciałem lalkarza i lalki. Zacznę jednak od zagadnienia scenicznej cielesności jako takiej, ponieważ to z niej wynikają niezwykłe możliwości lalek.

Jestem zwolennikiem rozumienia lalkarstwa, sformułowanego w nieco żartobliwy sposób przez Jana Wilkowskiego w jednym z wywiadów[2]. Powiedział on, że lalkarz to aktor, który po prostu lubi grać lalkami. Nie zamierzam rozwijać tej myśli, ani przekonywać o jej słuszności — jest mi ona potrzebna jedynie dla klarowności dalszego

53.
Bread and Puppet Theatre, *Uprising of the Beast*, 1990,
fot. Tony D'Urso, CC-BY-NC-ND 3.0

53.



54.
Neville Tranter w spektaklu *Schicklgruber, alias Adolf Hitler* Jana Veldmana, reż. Theo Fransz, Stuffed Puppet Theatre, 1976, fot. Georg Pöhlein

55.
Ilka Schönbein, *Creatures*, Theater Meschugge, 2018, fot. Marienette Delanné

wywodu. Ciało stanowi podstawowe narzędzie aktora, które, jeśli zostanie dobrze użyte, pozwala nam uwierzyć w sceniczną iluzję. Paradoks aktorskich działań cielesnych polega na tym, że ciało musi byś swobodne, żywe i naturalne, czyli takie jak w życiu. Innymi słowy, nie należy nic udawać, grać. Proste. Każdy, kto chociaż raz próbował wyjść na scenę wie, że na ogół przy pierwszych próbach aktorskich nasze ciało zachowuje się całkowicie wbrew powyższym zasadom: staje się sztywne, martwe i jest podstawowym źródłem kłamstwa. Problemy w pracy ciałem są nieobce każdemu, nawet doświadczonemu aktorowi. Zdarzyło mi się grać w spektaklu, w którym aktorzy mieli za zadanie chodzić naturalnie po scenie w trakcie wejścia widzów. Obserwując kolegów zza kulis, potrafiłem bezbłędnie wskazać moment, kiedy pojawiają się pierwsi widzowie — krok aktorów zmieniał się, usztywniał. Ponieważ byli to świadomi i sprawni technicznie rzemieślnicy, po kilku

54.



55.



chwilach rozluźniali się i chodzili jak przedtem (czyli normalnie), ale ten pierwszy moment przejścia z życia w iluzję życia zaskakiwał ich i pokonywał. Działo się tak dlatego, że nie przywiązywali do niego wagi, nie byli dostatecznie skupieni (mieli świadomość, że prawdopodobnie widzowie nie będą dokładnie obserwować ich działań, zajęci szukaniem miejsc na widowni). W takich momentach pojawia się na ogół wewnętrzny krytyk (jesteś obserwowany, uważaj!), włącza się wstyd, na co ciało reaguje automatycznie. Skupienie jest niezbędne do osiągnięcia prawdy. Nie należy koncentrować się jednak na ciele i dążeniu do naturalności (czy na co dzień zastanawiamy się nad tym, jak stawiamy nogi?), ale na zadaniu: precyzyjnie, życiowo postawionym celu, który automatycznie, podświadomie uruchomi nasze ciało. Osiąga się to różnymi metodami na ogół angażującymi ćwiczenia techniczne i wyobraźnię. Eugenio Barba w *Sekretnej sztuce aktora* określa tę aktorską dyspozycję cielesną mianem energii, która wytwarza się z połączenia scenicznej obecności i dynamiki działania:

> Zasady, odniesione do pewnych czynników fizjologicznych (ciężar, równowaga, położenie kręgosłupa, kierunek spojrzenia), wytwarzają preekspresywne napięcia organiczne. Te nowe napięcia doprowadzają do powstania różnych jakości energii, sprawiają, że ciało staje się teatralnie „zdecydowane", „żywe", i pozwalają objawić się „obecności" wykonawcy, czyli jego „bios", przyciągając uwagę widza, zanim pojawi się jakakolwiek forma osobistej ekspresji. Jest to, rzecz jasna, kwestia logicznego, a nie chronologicznego p r z e d. Różne poziomy organizacji są dla widza nierozdzielne, tak samo nierozdzielne są w przedstawieniu. Mogą zostać oddzielone tylko za pomocą abstrakcji — wtedy, gdy prowadzi się analizę badawczą lub w toku technicznej pracy nad skończoną kompozycją aktorską lub taneczną[3].

Ową energię aktor-lalkarz musi dzielić z obiektem, który ożywia. I w tym sensie lalka dosłownie wysysa życie z aktora. Antropologia teatru sformułowana przez Barbę zajmuje się różnymi sposobami obecności aktora, w znacznej mierze czerpiąc doświadczenia z obserwacji teatru azjatyckiego, gdzie role aktora, tancerza, lalkarza, śpiewaka itp. często się przenikają. W cytowanej książce Barba przywołuje dwa pojęcia wywiedzione z tańca hinduskiego, wprowadzone przez tancerkę Sanjuktę Panigrahi: *lokadharmi*, czyli zachowanie w życiu codziennym i *natyadharmi,* czyli zachowanie w tańcu. Z pierwszym z nich mamy do czynienia w życiu oraz działaniach scenicznych mających na celu realistyczną jego imitację, z tym zastrzeżeniem, że u aktorów zachodzi wtedy opisany powyżej świadomy proces. Drugi rodzaj ruchu „wkłada ciało w formę"[4]. Pojawia się energia przekształcająca ciało, co buduje nowe życie sceniczne. Widać to wyraźnie choćby u aktorów kathakali, na scenie przeobrażających się w monstrualne, precyzyjnie działające lalki o zautomatyzowanym finezyjnym ruchu, czy u tancerzy skodyfikowanego baletu ramajana w Indonezji. Oba te rodzaje ruchu są niezbędne aktorowi-lalkarzowi, jednakże ten drugi jest niezwykle charakterystyczny dla lalkarstwa, bo przez ruch ożywia ono formę[5], przy czym formę rozumieć należy jako szeroko pojętą lalkę, samego aktora, przeobrażonego przy użyciu np. maski i ruchu lub też różnego rodzaju połączenia tych dwóch sposobów animacji.

Jedną z pierwszych rzeczy, jaka zadziwiła mnie na początku studiów aktorskich na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, było angażowanie całego ciała przy nauce klasycznych technik lalkowych, kiedy

56.
Odin Teatret & CTLS Archives, Mr Peanut na Brooklyn Bridge w Nowym Jorku, 1984, fot. Tony D'Urso

56.



animator na ogół nie jest widoczny. Wydawało mi się, że lalki animuje się rękami, co okazało się zupełnie mylne. Lalkarz ukryty za parawanem, aby ożywić formę plastyczną, musi pracować całym ciałem. Pierwsze ćwiczenie w nauce animacji pacynki polegało na chodzeniu z ręką uniesioną w górę i obserwacji, jak ruch naszego ciała przenosi się (lub nie) samoistnie na rozluźniony nadgarstek. Należy dodać, że rozluźnienie nadgarstka jest równie ciężkim zadaniem jak swobodny krok sceniczny i przychodzi ze sporym trudem. Pacynka — naturalne przedłużenie czy maskowanie ludzkiej dłoni (ćwiczebne pacynki w szkole teatralnej to po prostu gąbkowe kule-głowy nakładane na nagą dłoń) — znakomicie uświadamia proces przenoszenia ruchu człowieka na lalkę. Często mówi się o „chodzeniu pod lalką". Lalkarz powinien za parawanem wykonać niemal to samo co lalka i z taką samą ekspresją, jaką ma ona uzyskać. Oczywiście, ruch lalki jest

zminiaturyzowany, ale już na przykład liczba kroków, obrotów, zatrzymań itp. lalki i animatora musi się pokrywać. Obserwacja lalkarzy skrytych za parawanem jest fascynująca. Wszystkie procesy zachodzą tu w sposób naturalny — dotyczy to napięcia całego ciała, ale najbardziej widoczne jest w mimice lalkarza, która w żaden sposób nie może się przenieść na nieruchomą twarz lalki. Mam nawet wrażenie, że grając za parawanem, ta niemożność skutkuje nadekspresją mimiczną, którą podświadomie wetujemy sobie fakt, że twarz lalki nas nie słucha. Im bardziej naturalny i swobodny jest ruch animatora, tym lepiej działa lalka. Można to, za Barbą, nazwać przenoszeniem energii aktora na materię, czy o mówić o „wkładaniu ciała w formę" i to w sposób dosłowny.

W przypadku technik parawanowych lalka animowana jest nie bezpośrednio, co komplikuje sprawę. I tak sztywna kukła umieszczona na patyku przenosi przede wszystkim rytm; nie może być tak związana z plastyką ciała jak pacynka, ale za to świetnie oddaje energię i temperament człowieka, który nią porusza. Jawajka zbudowana przez Siergieja Obrazcowa na wzór indonezyjskich lalek z teatru cieni wayang kulit (rzadko dziś używana), animowana przez ruchomy kołek (gapit) poruszający głową i ciałem oraz dwa pręty (czempuryty) uruchomiające ręce, ma więcej możliwości przeniesienia plastyki ruchu animatora, jednak precyzja w animacji odbiera jej witalność i blokuje możliwości ekspresji. Tym samym ciało lalkarza musi być spokojniejsze. Przyznam, że z tego powodu dla mnie jest to lalka nie do opanowania, ale dla wielu kolegów wyzwanie to stanowiło rodzaj medytacji.

Istnieją oczywiście lalki, w teorii zależne wyłącznie od dłoni i ich technicznej sprawności, jak np. marionetki. Jednak ktokolwiek obserwował ciało i twarz marionetkarza, wie, jakie cuda się tam dzieją. Oczywiście mamy tu do czynienia z ciałem skupionym, wyciszonym, ale niezwykle obecnym, żywym i zatopionym procesie. Nie ważne, że go nie widać — jego jakość ma kluczowy wpływ na jakość życia lalki.

Powyższe sposoby cielesnego zespolenia człowieka i lalki wpisują się w typologię, której zamierzam teraz dokonać, odnosząc się do relacji między ciałem aktora a lalką. Wyróżniam cztery ich typy:

1. Wampir
   (lalka wysysa energię z człowieka i funkcjonuje sama)
2. Złodziej
   (lalka kradnie energię człowieka, ale pozostawia mu możliwość istnienia scenicznego)
3. Ikona
   (lalka funkcjonuje tylko jako odbicie energii cielesnej człowieka, zmieniając aktora)
4. Bliźniak Syjamski
   (lalka zespala się z człowiekiem i jego energią i czyni z niego lalkę).

Niepoważne nazewnictwo zastosowałem dla wyrazistości; ma ono tę zaletę, że stawia lalkę w pozycji aktywnej. Zaznaczam też, że są to typy idealne, które w rzeczywistości krzyżują się, rozmywają itp. Każdy z nich opiszę dokładniej, przywołując spektakle i lalki, które zapamiętałem jako niezwykle udane, i zestawiając je z własną pracą, dzięki czemu łatwiej będzie mi opisać mechanizm działania owych zależności.

Z Wampirem mamy do czynienia zawsze, kiedy lalkarz jest niewidoczny, lub, choć dostrzegalny dla widza, całą swoją energię skupia na lalce, wyraża się tylko przez nią. Znajduje tutaj zastosowanie wszystko, co opisałem wcześniej w odniesieniu do

technik parawanowych i działania marionetką. Jeżeli lalkarz jest widoczny, musi minimalizować napięcia w ciele, aby nie odbierać uwagi lalce, co nie oznacza bynajmniej, że jego ciało jest martwe (o czym pisaliśmy wcześniej). Ten sposób działania był od wieków wykorzystywany wszędzie tam, gdzie chodziło o czystą iluzję i budowanie świata teatralnego tylko w oparciu o lalki (lalkowa komedia uliczna, powojenny teatr parawanowy itp.). Jednak posługiwano się nim również w znacznie ciekawszy sposób. Henryk Tomaszewski pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku wyreżyserował w Teatrze Narodowym *Traktat o marionetkach* Heinricha von Kleista — zaistniały w nim różne typy teatru, o których pisze autor *Księcia Homburga*: teatr słowa, ruchu, wreszcie tytułowy teatr marionetek jako najdoskonalszy i najbardziej autentyczny. Stała się rzecz niezwykła: mimo świetnej obsady aktorskiej i pracy reżysera, mistrza ruchu, prosty teatr marionetek wyssał tym razem energię nie tylko z ukrytego za scenografią Waldemara Doleckiego, ale też z wykonawców. Prostota i naiwność tego środka wyrazu przyćmiły blask filozoficznych wywodów i feerie taneczno-pantomimiczne. Tylko lalki to potrafią.

Z „lalecznego" wampiryzmu skorzystaliśmy, budując z Marcinem Bikowskim w 2006 roku spektakl *Baldanders* na podstawie mojego tekstu dramatycznego (będę się powoływać na ten spektakl w dalszym wywodzie). Podczas ostatniego etapu pracy nad spektaklem czuliśmy pęknięcia dramaturgiczne w kilku miejscach i zastanawialiśmy się, co z nimi począć. W pewnym momencie Marcin wymyślił malutką lalkę, nazwaną Robalem. Robal pojawiał się w różnych momentach i komentował, przeszkadzając w akcji i uruchamiając dodatkowe wątki. W końcu zbudował nawet puentę. Ta malutka pacynka, animowana jednym palcem, ogniskowała na sobie całą uwagę widowni, budziła sympatię, rozbawienie, a nawet współczucie. Kiedy w finale główny bohater urywał jej łeb, słychać było wyraźne reakcje widowni — oburzenie, zdziwienie i żal. Robal występował także w relacji Złodzieja, o której za chwilę, ale dwukrotnie był Wampirem, kradnącym energię przez palec. Skupiał ją w swojej maleńkiej główce, więc kiedy ją emitował, mieliśmy do czynienia z efektem pary gwałtownie buchającej z garnka.

Złodziejem nazwałem lalkę, która działa w dialogu z animatorem. Właściwie jest to relacja dwóch złodziei, kradnących od siebie nawzajem, o tyle trudna, że aktor musi dać życie formie, jednocześnie sam istniejąc cieleśnie na takich samych prawach. Mistrzem w tej materii jest Neville Tranter. Buduje on spektakle, w których sam gra zawsze jakąś istotną rolę, a jego partnerami są gadające duże lalki podobne do muppetów. Rola Trantera określa zawsze wyraźnie jego aktywność fizyczną, czasami zupełnie sprzeczną z ekspresją lalek. Prześledźmy to na przykładzie wybitnego spektaklu *Schicklgruber, alias Adolf Hitler* w reżyserii Theo Fransza, zrealizowanego w prowadzonym przez Trantera Stuffed Puppet Theatre. Oparty na tekście Jana Veldmana opowiada o ostatnich dniach Hitlera w bunkrze. Tranter gra w nim adiutanta wodza, który został ocalony, mimo że jego matkę podejrzewaną o żydowskie pochodzenie rozstrzelano na rozkaz Führera. Takie zadanie buduje bardzo konkretną relację aktora i animowanej przez niego lalki. Adiutant czuje respekt i strach przed Hitlerem, ale jednocześnie go nienawidzi. Dominujące jest tu zblokowane, wycofane ciało, wtłoczone w żołnierską sztywność, pozostające w całkowitej sprzeczności z szerokim gestem, agresywnością i pewnością siebie Hitlera. Wiemy przecież, że i w tym wypadku to właśnie aktor musi oddać swoją cielesność Złodziejowi, Tranter ma zatem niezwykle trudne zadanie. Ponadto prowadzi

lalkę tak sugestywnie, że przestajemy patrzeć na jego usta, kiedy podkłada jej głos. Dzięki temu oglądamy dwie pełne postacie, które są z sobą w dialogu. Nie jest to jedyna trudność. Tranter gra we wspomnianym spektaklu jeszcze egzaltowaną Ewę Braun, zblazowanego Himmlera, meksykańską Śmierć i kilka innych postaci — wszystkie w dialogu i wszystkie po mistrzowsku. Tranter zaczynał od pacynek, którymi zainteresował się jako zawodowy aktor dramatyczny, potem skupił się na lalkach mimicznych. Pytany, czy nie chciałby wrócić do teatru dramatycznego, odpowiada, że nie byłby w stanie skompletować tak wyśmienitego zespołu jak ten złożony z jego lalek. Okazuje się, że lalki potrafią też wygryźć żywych aktorów.

We wspomnianym już *Baldandersie* wykorzystaliśmy zasadę dialogu cielesnego w sposób dosłowny i na wielu poziomach. Spektakl opowiada o demonie przemian, który wciela się w różne postacie — przed wcieleniem (Wampir!) i w trakcie prowadzi z nimi rozmowy. A ponieważ demon wybiera istoty słabe i bezbronne, najczęściej podejmuje rozmowy na temat tożsamości, w ich w trakcie wyszukując słabe punkty ofiar. Grający Baldandersa Marcin Bikowski dzielił się zatem na dwie osoby, prowadząc dialog na metapoziomie. Na przykład scena z kobietą samobójczynią, inspirowana *Chimerycznym lokatorem* Rolanda Topora, dotyczyła właśnie kwestii ciała i jego przynależności i suwerenności:

> Oczywiście, zęby oddzielone od człowieka nie stanowią już jego części. Podobnie ręce. Powiedzmy, że zabiorą mi rękę. W porządku, powiem: ja i moja ręka. Zabiorą nogi, powiem: ja i moje kończyny. Utną głowę: i co wtedy powiedzieć? Ja i moje ciało czy ja i moja głowa? I właściwie dlaczego moja głowa, część mojego ciała, miałaby sobie przywłaszczyć tytuł „ja"? Dlatego, że zawiera mózg? Ale są przecież larwy, robaki, istoty, które mózgu nie mają. Czy dla takich stworzeń istnieją jakieś mózgi oddzielne, które mówią: ja i moje robaki?[6]

Zamieńmy to pytanie na inne, bezpośrednio związane z naszym tematem: gdzie zaczyna się ciało lalki, a kończy ciało lalkarza? Kto od kogo kradnie? W *Baldandersie* jako imitacji skóry użyliśmy barwionego lateksu, który w bliskim kontakcie z ciałem aktora wyglądał dość upiornie. Całość odbywała się w objazdowym *freak show*, umieszczonym bardzo blisko widza w celu wywołania komicznego efektu cytatu z horroru. Ku naszemu zadziwieniu spektakl jednak momentami naprawdę przerażał, a kiedy lalce np. wypadało oko (sztuka grana była ponad sto razy, więc zdarzały się różne sytuacje), słychać było krzyki przerażenia. Pomieszanie do tego stopnia prawdziwych i sztucznych ciał może wywołać u widzów sporą konsternację.

Chyba najdziwniejszym typem jest Ikona, lalka działająca przez bezruch, często wykorzystywana tam, gdzie silnie objawia się śmierć. W *Wymazywaniu* Thomasa Bernharda w reżyserii Krystiana Lupy nad sceną zawisają trupy rodziców głównego bohatera Franza, będące jego obsesją i wyrzutem sumienia, który każe mu wymazać zło całego życia przez zapis literacki. Choć Franz nie styka się z tymi lalkami fizycznie, stanowią źródło głębokiego napięcia. W ich obecności nic nie jest takie jak wcześniej; uruchamia się wymazywanie z pamięci. Inaczej dzieje się w *Odpoczywaniu* na podstawie sztuki Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii i według scenariusza Pawła Passiniego, w którym aktor wcielający się w rolę autora *Wesela* konfrontuje się z lalką martwego Wyspiańskiego. Dotykamy tu ponownie „efektu lalki", czyli doświadczania własnej śmierci przez obcowanie z żywym/martwym sobowtórem. W *Odpoczywaniu* sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, bowiem aktor Maciej Wyczański w pewnym momencie demaskuje się jako odgrywający

57.
Liebe und das ganze Theater, Kobalt Figurentheater Berlin, 1998, fot. Sören Stache

rolę i buduje na scenie skomplikowaną relację Wyczański–Wyspiański–Wyspiański trup. Aktor (zderzony ze śmiercią czy aktor w przemijaniu) rozmawia z widownią, która może utożsamić się z jego pozycją. Owe *memento mori* było najwyraźniej zamierzone i działało w prosty sposób poprzez nieruchomą pałubę-Ikonę.

Lalki Ikony wykorzystałem, reżyserując spektakl *Bacon* — monodram Marcina Bikowskiego. Przedstawienie zaczynało się od sceny wernisażu wystawy Francisa Bacona w Paryżu, przed którym dowiedział się on o samobójczej śmierci swojego kochanka George'a Dyera. Z tej perspektywy opowiadany jest cały świat. Jesteśmy w głowie artysty, który musi podjąć decyzję, czy poddać się żałobie, czy grać dalej swoją rolę. Głowa (lalka) Dyera jest cały czas obecna na scenie. Aktor musi działać wobec niej, pomimo niej, dla niej. Wywołuje to poczucie niewygody. Na początku prób zastanawialiśmy się, czy szukać formalnie ruchu Bacona, jego tembru głosu, charakterystyczności. Doszliśmy jednak do wniosku, że wychodzi z tego wielkie kłamstwo. Ale w trakcie prób stała się rzecz dziwna. Wspomniane granie wobec lalki wymusiło na Bikowskim fizyczne przeobrażenie. Ciało aktora samo zaczęło przybierać inną formę, także głos uległ zmianie. Ikona zadziałała katalitycznie, a jednocześnie zyskała na znaczeniu. W *Baconie* była jeszcze jedna lalka działająca na podobnej zasadzie — Pius X zacytowany z malarstwa Bacona. Pojawiał się jako wyrzut sumienia bohatera, milcząc. Milczenie i bezruch lalki były przeciwstawione rosnącej z sekundy na sekundę nerwowości aktora, dzięki czemu lalka stawała się coraz silniejsza. To lalki potrafią najlepiej.

Bliźniak Syjamski działa nieco podobnie do Złodzieja, ale mamy do czynienia z tym typem wtedy, kiedy człowiek poprzez zrośnięcie

57.



58.
Bezgłowy olbrzym, Annual Domestic Resurrection Circus, Glover, Vermont, 1995, fot. Ron T. Simon (fineprintphoto.com)

58.



z formą sam staje się lalką, i mimo cielesnego podziału na dwie lub więcej sfer musi tworzyć wrażenie jedności. Wspaniałym przykładem owej zależności jest jedna z sekwencji spektaklu *Twin Houses* Cie Mossoux-Bonté. Nicole Mossoux — belgijska tancerka, która wykorzystuje w swoich spektaklach lalki — kreuje w nim dwugłowego stwora złożonego z niej samej i animowanej głowy umieszczonej na jej ramionach. W niezwykłej scenie pisania listu głowy są antagonistami wchodzącymi w konflikt kończący się obcięciem głowy animatorki. Ta mroczna scena jest raczej metaforycznym przedstawieniem sobowtóra, który jak u Dostojewskiego czy Poego zapowiada samounicestwienie, niż realistycznym obrazem zrośnięcia dwóch postaci. Mossoux jako tancerka angażuje bardzo silnie swoje ciało, działa w różnych rytmach, pozwalając uwierzyć w rzeczywisty konflikt rozgrywający się w obrębie jednej osoby. Ponieważ odrealnia ruch ciała, używając tego, co wcześniej nazwaliśmy *natyadharmi,* czyni je lalką. Ten gest umartwienia dodaje życia sztucznej głowie i uprawdopodobnia jej działania. Bardzo podobnie działał w swoich spektaklach japoński artysta Hoichi Okamoto, który używał lalek wielkości człowieka,

jednocześnie odrealniając własny ruch przy wykorzystaniu technik tańca butoh. Oddawał życiu lalek nie tylko swój ruch, ale także witalność własnego ciała. Stawał się lalką.

Miałem okazję tworzyć podobną postać, grając Dwugłowego w *Baldandersie*. W przeciwieństwie do Nicole Mossoux byłem jednak realną postacią z objazdowego *freak show*, właścicielem varietès, który szydzi z wynaturzeń swoich dziwolągów, a sam okazuje się równie daleki od normy cielesnej. Granie takiej podwójnej postaci (uczłowieczonej lalki i ulalkowionego człowieka) jako dialogiczne u podstaw daje duże możliwości, ale jest jednocześnie męką dla ciała, które zachowując wrażenie jedni, musi podzielić się na dwoje. Nie jestem tancerzem, więc odczułem to dotkliwie. Najpierw pracowałem nad izolacją, a potem nad zniwelowaniem wrażenia podziału. Ponieważ spektakl grałem ponad 100 razy, z czasem przywykłem do tej podwójności w jedności i w końcu moje ciało dało się pochłonąć idei bliźniactwa.

Większość dobrych spektakli lalkowych bazuje na sytuacjach granicznych, mieszających powyższe typy, ale procesy zachodzące w wykonawcach można zazwyczaj opisać według powyższych kategorii. Zdarza się także, że ciało jako takie jest tematem pracy w spektaklu korzystającym z lalek. Najbliższym mi doświadczeniem w tej materii była praca nad przedstawieniem *Sprawa Dantona. Samowywiad* Teatru Malabar Hotel na podstawie *Sprawy Dantona* i *Listów* Stanisławy Przybyszewskiej. Motywem wykorzystanym przez nas w spektaklu[7] były odcięte głowy toczące się spod gilotyny, ale także zmasakrowane części ciała, które w kontekście apologii Maximilien'a Robespierre'a i rewolucji wyrażanej pośrednio poprzez treść dramatu i wprost przez obecną na scenie postać Przybyszewskiej, wywoływały niepokojące wrażenie. Najważniejsze jednak wydaje mi się zestawienie tych obiektów z żywymi ciałami aktorów, działających z nimi, wobec nich i wbrew nim. „Efekt lalki" był tu zamierzony i wpisany w wydarzenia, które rozgrywały się na scenie: dramat osobowości mentalnej (Robespierre'a), który w imię idei staje się panem życia i śmierci. Znamy dziwne wrażenie wywoływane przez obrazy pośmiertne — tutaj wiąże się ono z funkcją przywódcy jakobinów: „Robespierre jest u Przybyszewskiej pewnego rodzaju aktorem, mianowicie aktorem planu mentalnego, zaświadczającym każdym, jakże precyzyjnym gestem, istnienie tego planu. Zaś jego twarz jest rodzajem teatralnej maski. Jeżeli twarz ducha jest maską, to logiczne, że człowiek duchowy musi się stać aktorem"[8].

W ten sposób zamknęliśmy koło, wracając do myśli rozpoczynającej nasze rozważania. Oto spoglądając w oczy śmierci, widzimy pełnię życia. Martwota uruchamia to, co witalne, silne, twórcze. Taka jest funkcja lalek w rytuale, taką bywa w teatrze, choć niestety rzadko, bo współczesny teatr najczęściej zapomina o możliwościach lalki, degradując ją do infantylnego narzędzia edukacyjnego.

[1] Radosław Filip Muniak, *Efekt lalki: lalka jako obraz i rzecz*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Warszawa 2016, s. 26.

[2] Stwierdzenie to pada w dokumencie *Teatr cudów Jana Wilkowskiego* będącym częścią cyklu *Wielcy reformatorzy teatru* realizowanego przez TVP w latach 1996–1998.

[3] Eugenio Barba, *Antropologia teatru*, w: idem i Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, red. Leszek Kolankiewicz, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 7.

[4] Ibidem, s. 7.

[5] Lekceważenie ruchu życiowego nierzadko skutkuje manieryzmem, z czym spotykamy się często w teatrze lalek.

[6] Marcin Bartnikowski, *Baldanders*, z archiwum własnego (tekst niepublikowany).

[7] Reżyserką i autorką muzyki do spektaklu była Magdalena Miklasz, Marcin Bikowski stworzył lalki, Ewa Woźniak scenografię, ja zaś byłem dramaturgiem (i aktorem).

[8] Kwiryna Zięba, *Esencja i egzystencja twarzy*, w: *Maski*, red. Maria Janion, Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, s. 221.

59.
Jerzy Kolecki, projekt scenograficzny do spektaklu *Tomek w krainie dziwów* w Teatrze Lalek Rabcio-Zdrowotek w Rabce, 1967, wł. rodziny artysty



59.

Teatr Lalek w Rabce

Karol Hordziej

Nigdy nie byłem poważnie zainteresowany teatrem lalkowym. Wprawdzie moim dziadkiem był Jerzy Kolecki, scenograf i dyrektor teatru lalkowego, jednak jego aktywność zawodowa w tej sferze przypadła na czas przed moimi narodzinami i przez lata była dla mnie przede wszystkim częścią rodzinnej legendy. Chociaż sam zawodowo zajmuję się sztukami wizualnymi, nie patrzyłem na jego twórczość jak na potencjalny obszar moich zainteresowań. Nie wiązałem jej też ze współczesnym kontekstem artystycznym. Ta sytuacja zmieniła się dzięki artystce Paulinie Ołowskiej, która zamieszkała w domu należącym niegdyś do naszej rodziny, położonym niedaleko Rabki. Paulina odkryła dla świata sztuki współczesnej plakaty tworzone przez mojego dziadka do spektakli teatralnych w latach sześćdziesiątych–osiemdziesiątych XX wieku. Pokazała je w oryginalnej formie na wystawach, a także stworzyła własne prace w oparciu o motywy z nich zaczerpnięte. Najbardziej znaną instalacją tego typu była prawdopodobnie *Twarz Emilii* (malarstwo na szkle, 2014) na fasadzie budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, powstała jako część wystawy *Co widać? Polska sztuka*

dzisiaj. Twarzą nieistniejącego już budynku dawnego domu meblowego stała się twarz Alicji z Krainy Czarów z plakatu mojego dziadka z 1975 roku. W ten sposób Jerzy Kolecki pojawił się w mojej świadomości jako artysta realizujący nowoczesną wizję artystyczną w twórczości teatralnej dla dzieci, w odróżnieniu od osoby dziadka, który, kiedy go znałem, zajmował się głównie tradycyjnym malarstwem sztalugowym. Podejmując zainicjowany przez Paulinę Ołowską proces odkrywania jego twórczości teatralnej w obszarze sztuk wizualnych, zorganizowałem w Galerii BWA w Tarnowie w 2017 roku wystawę *Teatr lalek Jerzego Koleckiego*. Zebrałem na niej oryginalne malarskie projekty, zachowane lalki i scenografie oraz plakaty, traktując je bardziej jako obrazy, rzeźby i dzieła grafiki użytkowej niż artefakty z archiwum teatralnego. Nawiązaniem do ich teatralnej funkcji były natomiast zdjęcia wybrane z archiwum Teatru Lalek Rabcio-Zdrowotek w Rabce. Okazało się ono fascynującym zbiorem, który pokazuje, jak niezwykłym zjawiskiem był powstały w pierwszych latach po wojnie rabczański teatr. Ówczesne realia najlepiej oddaje medium fotograficzne, a w archiwum teatru poza rozproszonymi zdjęciami z początków jego działalności znajdują się także wybitne fotografie Jerzego Sierosławskiego, przedstawiające wiele niezachowanych realizacji scenograficznych Koleckiego. Przeglądając istniejące opracowania poświęcone teatrowi lalkowemu, zwróciłem uwagę na to, że fotografia zajmuje w nich zazwyczaj miejsce jedynie ilustracji dołączonej do opracowania historycznego — podczas gdy niektóre z odnalezionych przeze mnie odbitek zasługują zdecydowanie na coś więcej. Uznałem, że ciekawe byłoby zbudowanie narracji nich opartej. W tym eseju wizualnym chciałbym podjąć próbę opowiedzenia o teatrze lalkowym na podstawie fotografii z archiwum Rabcia, mając nadzieję, że takie podejście otworzy nowe możliwości interpretacyjne i pozwoli czytelnikom do pewnego stopnia oprzeć się na bezpośredniej obserwacji, a nie przyjmować przetworzoną już przez historyków teatru wiedzę. Ostatnią ilustracją w tym eseju jest cytat z tekstu zamieszczonego w publikacji jubileuszowej, wydanej przez Teatr Lalek Rabcio-Zdrowotek w 1969 roku — rodzaj modernistycznego manifestu sformułowanego przez Jerzego Koleckiego. Zawarta w nim myśl o potrzebie edukacji wizualnej i poważnym traktowaniu najmłodszych odbiorców teatru wydaje się być dziś jak najbardziej aktualna, szczególnie gdy, jak Kolecki, umiejętność patrzenia łączymy ze sztuką podejmowania wyborów i świadomego uczestnictwa we współczesnym świecie.

60.
Rozpocznijmy zdjęciem z pleneru (Bukowina Tatrzańska, lata pięćdziesiąte XX wieku). Intryguje mnie sytuacja, kiedy teatralność sięga poza widoczną na zdjęciu niewielkich rozmiarów scenę, na której trwa marionetkowy spektakl. Widok klęczących w plenerze dzieci nabożnie wpatrzonych w jeden punkt przywołuje skojarzenia z obrazami cudownych objawień. W głębi widoczna jest scena teatrzyku, która wydaje się bardzo mała w stosunku do konstrukcji służącej ukryciu aktorów operujących lalkami. W efekcie dostrzegamy raczej rytm draperii w plenerowej przestrzeni, co daje wrażenie, jakby zdjęcie sklejone było z kilku różnych, niepasujących do siebie kadrów.

60.



61.
Kolejna fotografia powstała prawdopodobnie kilka lat później. Pozwala ona wyobrazić sobie, czym był rabczański teatr w pierwszej dekadzie swojego istnienia. Powołany do życia w 1949 roku jako inicjatywa społeczna na potrzeby dzieci przebywających w tamtejszych sanatoriach, szybko stał się teatrem objazdowym. Pierwsze trasy objazdowe odbywały się pomiędzy kilkunastoma leczniczymi placówkami tego typu w Rabce, do których scenę i lalki, jak dowiadujemy się z ustnego przekazu, dowożono dwukołowym wózkiem. Wkrótce teatr zaczął docierać również do okolicznych miejscowości, początkowo dorożką, aż w końcu pierwszym zmechanizowanym środkiem transportu — widocznym na zdjęciu amerykańskim dodge'em z demobilu. Miejsce żołnierzy zajęli aktorzy z lalkami. Na innym zdjęciu widzimy ich pod plandeką samochodu podczas wyjazdu do jednej z wielu miejscowości na południu Polski, które teatr odwiedzał w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

61.



Teatr Lalek w Rabce

62.
Niezwykła publiczność i wielkie emocje. Dzieci przebywające na długotrwałym leczeniu, oddzielone od rodziców, musiały ze względów praktycznych nosić zuniformizowane ubrania. Jednak na tym zdjęciu emocje teatralne są tak wielkie, że na pierwszy plan wysuwają się przede wszystkim ich indywidualne odcienie. W środkowej części zdjęcia obserwujemy rodzaj pęknięcia między widocznymi na nim dziewczynkami. Znajdujące się po lewej stronie wydają się przeżywać jakąś zabawną scenę, podczas gdy ich sąsiadki są raczej zatrwożone. Zwrócenie obiektywu na widownię pozwoliło uchwycić spontaniczny teatr po stronie publiczności.

62.



63.
Nieruchomy obraz, a tak wiele się tu dzieje. Choć nie zachowały się nagrania pokazujące lalki z Rabcia w działaniu, potencjalny ruch daje się odczytać z ich wyrazu i samej konstrukcji. Małpka występująca w jednym z wczesnych spektakli rozciągnięta jest na pionowej lince. Możemy się domyślać, że takie rozwiązanie pozwalało jej na dynamiczne ruchy wspinania się i opadania. Choć to martwy przedmiot, wrażenie życia (uchwyconego w spojrzeniu) jest wręcz niepokojące. Podobnie żywe wydają się lalki oglądane w magazynie teatru, tworzone przez m.in. Stanisława Cieżadlika, artystę ludowego z Mszany Dolnej, oraz Władysława Biedronia, konstruktora i mechanizatora lalek.



63.

64.
Początkowo spektakle rabczańskiego teatru opierały się na popularnych w tamtym czasie marionetkach — lalkach ożywianych dzięki systemowi sznurków i drążków trzymanych przez aktorów ponad sceną. Taki teatr był z natury rzeczy bardziej kameralny, scena mniejsza niż w późniejszych latach działalności rabczańskiego teatru, kiedy miejsce marionetek zajęły kukiełki lub jawajki — większe lalki animowane od dołu, pozwalające działać na znacznie większej scenie. Towarzysząca tym spektaklom scenografia umożliwiała opowiadanie bardziej rozbudowanych narracji, podczas gdy wcześniejsze przypominały raczej nieme kino, oparte na przerysowanych gestach czy żartach sytuacyjnych. Na zdjęciu widzimy fragment spektaklu z 1952 roku, zatytułowanego *Przygody Rabcia w cyrku*. Uchwycona na zdjęciu scena akrobatycznych popisów tancerki doskonale ukazuje właściwą lalce dwoistość, o której decyduje jej specyficzna, nie-ludzka anatomia.

Chociaż lalka dysponuje jedynie kilkoma ruchomymi elementami, potrafi z pomocą aktora zagrać ruch doskonale naśladujący taniec baletnicy, a nawet wyjść poza ograniczenia ludzkiego ciała przez połączenie klasycznego baletu z cyrkową woltyżerką na linie. Nasuwa się tu na myśl *Traktat o marionetkach* Heinricha von Kleista. Przekonywać miał on o wyższości marionetki nad prawdziwym tancerzem, dla którego pozostawała ona niedoścignionym wzorem, nie tylko ze względu na giętkość, lekkość, i szczególny „wdzięk", ale wyjątkową właściwość lalki, jaką jest możliwość osiągnięcia stanu antygrawitacji i… cudownej zdolności latania.

64.



65.
Przejście od skromnego teatru marionetkowego do bardziej rozbudowanego teatru kukiełkowego łączy się w historii Rabcia z Jerzym Koleckim, który po studiach malarskich w krakowskiej ASP rozpoczął wieloletnią współpracę z tym teatrem — początkowo jako aktor, a w latach 1961–1977 — dyrektor i kierownik artystyczny. Stworzył w tym czasie kilkadziesiąt scenografii, w których swoje malarskie wizje przenosił z powodzeniem na scenę. Powtarzany czasem zarzut, że jego projekty są zbyt malarskie, traktował jako komplement. W porównaniu z wczesnymi spektaklami marionetkowymi, w których scenografia służyła raczej jako tło dla występów lalki, projekty Koleckiego wydają się być malarstwem przeniesionym w trójwymiarową przestrzeń, rozpisanym w czasie zgodnie z narracją tekstu. Scenografia do *Historii całej o niebieskich migdałach* (1957) Lucyny Krzemienieckiej, której fragment z fantastycznymi, uproszczonymi graficznie kształtami drzew widać na fotografii, jest uboga, ale i niezwykle monumentalna zarazem. Ekspresyjna gra świateł kojarzy się z formalnymi eksperymentami fotograficznymi z lat dwudziestych ubiegłego wieku.

65.



Teatr Lalek w Rabce

66.
Projekty scenograficzne Koleckiego nabierają jeszcze mocniejszego wyrazu na zdjęciach czarno-białych, w przypadku których rolę pierwszoplanową grają linie i rzeźbiarsko potraktowane formy, a także wydobyte światłem twarze i dłonie (często celowo przeskalowane w stosunku do reszty ciała). Stosowane w tym i innych projektach zabiegi: zaburzenia proporcji i deformacje postaci (uwagę zwraca tu abstrakcyjny kształt głowy czarownicy) wzmacniają ekspresję lalek. Śmiałe, nowatorskie rozwiązania formalne bliskie abstrakcji organicznej i surrealizmowi pozwalają sytuować te prace w nurcie modernizmu i postrzegać je przez pryzmat przemian w malarstwie i rzeźbie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Co znamienne, właśnie na gruncie twórczości teatralnej dla dzieci ujawniał się artystyczny potencjał Koleckiego. Odważnie poszukujący coraz to nowych i niekonwencjonalnych rozwiązań w zakresie formy i materiałów współgrających z tematyką spektakli prezentuje się on jako artysta prawdziwie nowoczesny, podczas, gdy jego twórczość poza teatrem obejmująca malarstwo sakralne oraz portrety i pejzaże pozostawała bardzo tradycyjna.

Wykorzystując język sztuki współczesnej w opracowaniu spektakli dla dzieci, pokazywał, że traktuje młodych odbiorców bardzo poważnie, mając świadomość ich kreatywności, ale i szczególnej wrażliwości. W rozmowach prowadzonych pod koniec życia podkreślał, że to właśnie dziecięca publiczność stanowiła centrum jego artystycznych zainteresowań. W niewielkim zaś stopniu przywiązywał wagę do relacji ze środowiskiem artystycznym (co z pewnością przyczyniło się do tego, że do niedawna pozostawał twórcą praktycznie nieznanym i nieobecnym w historii sztuki współczesnej). Na zdjęciu scena z *Szewczyka Dratewki* (1958) Marii Kownackiej.

66.

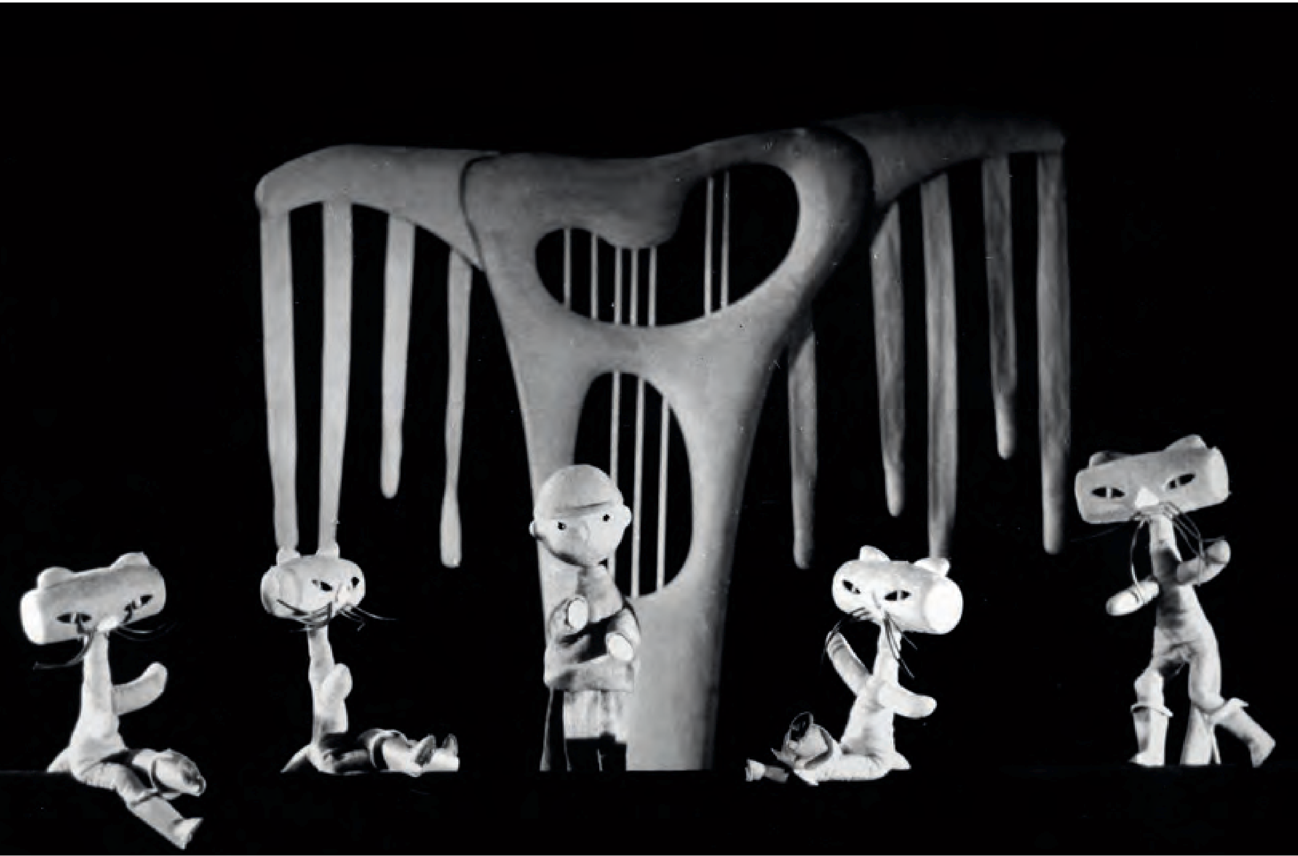


67.

Kolejna fotografia ukazuje fragment spektaklu *Tomek w krainie dziwów* (1967) w reżyserii Stanisława Ochmańskiego. Środki użyte do zbudowania scenografii są proste, ale stojąca za nimi myśl artysty — wyrafinowana. Temat spektaklu — fantastyczne krainy i ich mieszkańcy — pobudzał w sposób szczególny wyobraźnię i sprzyjał formalnym eksperymentom. Artysta odchodzi w projektach wielu lalek od antropomorfizmu w stronę abstrakcji. Na zdjęciu widać wybijające się na czarnym tle odrealnione postaci kotów o zgeometryzowanych głowach i rzeźbiarsko potraktowane magiczne drzewo, które przywodzi na myśl abstrakcyjne formy znane z malarstwa czy rzeźby tego czasu.

Według relacji Koleckiego sesje fotograficzne, w trakcie których powstawała ta dokumentacja, były traktowane bardzo poważnie przez ich autora, nieżyjącego już Jerzego Sierosławskiego, członka ZPAF, który do Rabki trafił w związku z zatrudnieniem się w pracowni rentgenowskiej w jednym z sanatoriów, by później realizować swoją wizję fotograficzną również w teatrze. Starał się on jak najlepiej uchwycić ducha spektaklu w kilku kadrach.

67.



Teatr Lalek w Rabce

68.
Lalki wykonywane w pracowni plastycznej rabczańskiego teatru ożywały dzięki pracy aktorów animatorów, natomiast ducha nadawał im projektujący je Jerzy Kolecki, który na ostatnim etapie pracy własnoręcznie malował lalkom oczy, brwi i usta. Tworząc mimikę postaci, definiował jej rolę, określał osobowość i charakter. Z kolei możliwości operowania ruchami lalki poszerzały pomysły techniczne głównego konstruktora i mechanizatora lalek Władysława Biedronia. Na zdjęciu aktor Mariusz Zaród trzyma lalkę przedstawiającą Kaja z *Królowej Śniegu* (1976) w reżyserii Joanny Piekarskiej. Kciuk jego lewej ręki opiera się na metalowej obręczy, pozwalającej poruszać samą głową lalki. W przypadku niewielkiego zespołu rozwiązania techniczne w konstrukcji lalek miały duże znaczenie, bo pozwalały wykonywać skomplikowane ruchy bez pomocy drugiego aktora. Zdjęcie pokazuje nie tylko mechanizm operowania lalką, ale coś więcej — intrygującą relację między nią i aktorem, ciekawość, czułość i sympatię w oczach aktora wpatrzonego w lalkę. Być może na zdjęciu oglądamy ich pierwsze spotkanie — by nadać lalce na scenie właściwe ruchy, aktor musiał się jej najpierw nauczyć i odkryć zawarty w niej potencjał.

68.



69.
W teatrze lalkowym, w którym grają poruszane od dołu jawajki, aktorzy znajdują się poniżej sceny, schowani za parawanem. Na zdjęciu Sierosławskiego, niczym na słynnej fotografii Alfreda Stieglitza *Dolny pokład* (1907), najważniejsze są postaci aktorów stłoczonych w przestrzeni drugiej kategorii. Wydają się przygnieceni ciasnotą — oglądamy znój fizycznej pracy, rytm splątanych rąk i nienaturalnie powyginanych ciał. Uwagę przykuwają też ich zwykłe ubrania, pozbawione jakiegokolwiek scenicznego blichtru, zbędnego, gdy praca odbywa się w ukryciu.

69.



Teatr Lalek w Rabce

Różnie można widzieć teatr. Można w nim „stawiać" na aktorstwo, na inscenizację, na plastykę. Można traktować teatr jako zabawę, można z teatru uczynić pomoc dydaktyczną. Jakiekolwiek byłyby te spojrzenia, zawsze u podstaw działalności teatralnej będzie leżał czynnik wychowawczy, w najszerszym rozumieniu tego słowa. Wynika to z istoty teatru, z jego wielowarstwowości i złożoności.

Widowisko teatralne wciąga i angażuje całą osobowość widza — treścią sztuki, grą aktorską, słowem, kształtem plastycznym, muzyką — aż do spontanicznego i bezpośredniego ujawniania przeżyć mimiką, gestem czy śmiechem. I jeszcze jedno: wspólnie przeżywane widowisko teatralne tworzy więź jednoczącą wszystkich uczestników teatru. A jeśli treść sztuki przenosi nas do innych krajów, losy i przeżycia bohaterów usuwają granice: czujemy się jedną ludzką rodziną.

Dlatego tak ważną rolę spełnia teatr, który jest symbiozą wszystkich dyscyplin sztuki. Siła oddziaływania teatru jest nieproporcjonalnie większa niż suma poszczególnych, oddzielnie przeżywanych rodzajów sztuki. Wypływa stąd odpowiedzialność twórców za kształt widowiska, za jego jakość treściową i formalną. W przypadku teatru dla dziecka odpowiedzialność przed dzieckiem, które z ogromną wiarą przyjmuje to, z czym do niego przychodzimy.

Chcemy naszą pracą dać dziecku bogate przeżycia; wierzymy, że uczymy dziecko patrzeć, widzieć, rozumieć i odczuwać, że uczymy wrażliwego, popartego uczuciem i rozumem przeżywania świata, a tym samym wyrabiamy umiejętność dokonywania właściwej oceny i wyboru między dobrem a złem, i przygotowujemy dziecko do świadomego i aktywnego uczestnictwa we współczesnym świecie.

Jerzy Kolecki, cyt. za: *Teatr Lalek „Rabcio--Zdrowotek". Rabka 1949–1969* [publikacja jubileuszowa wydana z okazji 20-lecia teatru w 1969 roku], Rabka 1969

70.
Krawiec Niteczka Kornela Makuszyńskiego, reż. i scenografia: Jan Dorman, Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, 1958, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

70.



Jan Dorman. Zabawa i awangarda

Justyna Lipko-Konieczna

Dziś możliwość wyobrażenia sobie rozmiarów i kierunków rewolucji, jaką Jan Dorman zapoczątkował w polskim teatrze lalek, daje jego archiwum mieszczące się w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Ten zbiór fascynujących materiałów dokumentujących zawodową spuściznę artysty, pogrupowany według tytułów kolejnych spektakli, a także rodzajów archiwaliów, daje wgląd w jego filozofię i metodę pracy, która pozwoliła w tym szczególnym rodzaju teatru — teatrze dla dzieci i młodzieży — odkryć potencjał nowej estetyki teatralnej, nowej filozofii edukacji, ale przede wszystkim nowej filozofii twórczości.

Jan Dorman tworzył teatr niezwykle wymagający poznawczo, a jednocześnie bardzo demokratyczny. W jego centrum znajdował się przecież odbiorca, który dopiero poznawał reguły obowiązującego kodu kulturowego i przyswajał go w odpowiedni dla swojego wieku i wrażliwości sposób.

Czy gest uczynienia z dziecka, z właściwą mu wyobraźnią, językiem, strategią działania, filaru i podstawy poszukiwań teatralnych przekreśla praktykowanie teatru jako sztuki wysokiej? Nic bardziej mylnego. W strategii artystycznej Dormana spotykały się ze sobą różne kierunki filozoficzne, estetyczne,

kulturowe, dla których wspólnym punktem było wyemancypowanie dziecka jako podmiotu poznającego swoje otoczenie społeczne. Twórca Teatru Dzieci Zagłębia widział w dziecku sprawcę rzeczy, podmiot ustanawiający znaczenia — w tym kryje się istota zapoczątkowanej przez niego rewolucji. Niezgoda na przedmiotowe traktowanie dziecka przez instytucje społeczne, takie jak szkoła czy teatr, wiąże się z przedefiniowaniem hierarchii społecznych, kulturowych i instytucjonalnych. Jeśli podmiotowość dziecka jako odbiorcy kultury traktować naprawdę poważnie, trzeba porzucić stare modele edukacji i budować nowe, oparte na relacjach w miejsce hierarchii.

Już na początku swych poszukiwań Dorman przekonał się, jak trudne postawił przed sobą zadanie. Mam tu na myśli pierwszy etap jego pracy, nazwany przez niego „teatrem ekspresji". Na jego temat krąży wiele anegdot, w tym w dużym stopniu wytworzonych przez samego artystę. Myślę jednak, że ten pierwszy etap poszukiwań, na który złożyło się jego doświadczenie wyniesione z praktykowania teatru szkolnego, zaważył na jego późniejszym namyśle nad teatrem jako medium edukacji właśnie, medium demokratycznego i twórczego zdobywania przez dziecko wiedzy o świecie. Jeśli dziecko jest pełnoprawnym partnerem w obiegu wiedzy, którego jest przecież częścią, należy w warstwie komunikacyjnej uwzględnić jego wrażliwość, sposób funkcjonowania, wyobraźnię. Uwzględnić nie na podstawie swojego wyobrażenia o tym, czym jest język dziecka i jakimi kieruje się zasadami, ale na podstawie psychologicznego, pedagogicznego, kulturowego badania języka i wrażliwości „innego". Dorman widział bowiem w dziecku „kulturowego innego", co wskazuje na zasadniczą różnicę ontologiczną między dorosłym i dzieckiem. Manifestuje się ona w innym pojmowaniu istoty rzeczy, czasu, przestrzeni, konieczności i przyczynowości. W systemie edukacji można tę radykalną różnicę pomijać, forsując „dojrzałe", czyli racjonalne i ugruntowane wiedzą rozumienie rzeczy, albo uwzględnić ją i zbudować tym samym most między dwiema możliwościami pojmowania i praktykowania rzeczywistości — a także sztuki. Dorman postanowił tę różnicę praktykować.

Na postawę twórcy wpłynęły nie tylko jego przedwojenne relacje z pedagogami wprowadzającymi w myślenie o edukacji nową, podmiotową perspektywę podejścia do dziecka, ale też powojenna rzeczywistość Zagłębia. Lektura archiwaliów pozostawionych przez Dormana pokazuje, jak wytrawnym był obserwatorem. Jego uwagę skupiały codzienne ludzkie zachowania, drobne gesty, dramaturgia zwykłych interakcji w przestrzeni miasta, słowa i sposób, w jaki ludzie stawiają w swych wypowiedziach akcenty, szczegóły krajobrazu, a nawet poetyka szyldów i ogłoszeń widocznych w witrynach sklepów czy na ścianach zniszczonych wojną budynków. Jan Dorman był Benjaminowskim flâneurem i badaczem kultury jednocześnie, przede wszystkim tych jej aspektów, które uznawał za teatralne, a które dziś często nazywamy performatywnymi. Jedną z najbardziej dramatycznych obserwacji, która naznaczyła jego dalsze działania pedagogiczno--teatralne, był zanik zabaw podwórkowych w przestrzeniach miejskich Zagłębia. Jan Dorman zauważył także, że dzieci, z którymi stykał się w szkole jako nauczyciel plastyki, mówią szeptem lub bardzo cicho, ich głosów nie słychać również na ulicy czy podwórkach kamienic. Obie obserwacje sprowadzały się w gruncie rzeczy do refleksji, że wojna odebrała dziecku doświadczenie zabawy dziecięcej, spowodowała poważny kryzys w jej strukturze.

W tym czasie, po przerwanych z powodu wojny studiach malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Jan Dorman

zatrudnił się jako nauczyciel plastyki w szkole podstawowej w Sosnowcu, prowadził też razem z żoną Janiną zajęcia w szkolnej świetlicy. Był wierny idei pedagogiki, której patronował jeden z pierwszych w Polsce pedagogów kultury Stefan Szuman. Ten wielki autorytet Dormana, na którego zajęcia uczęszczał jeszcze w Krakowie przed wybuchem wojny, a dla którego podstawowym założeniem w edukacji dziecka było wychowanie przez sztukę, starał się najbardziej jak to możliwe angażować dzieci w twórcze działania.

W swoich pierwszych zapiskach dotyczących eksperymentów teatralnych w pracy z dziećmi Dorman jeszcze nie nazywał swojej praktyki „teatralną". Prowadząc animacyjne zajęcia w szkolnych świetlicach, pomagając dzieciom odrabiać lekcje, organizując im czas wolny, szybko odkrył, że najlepszą metodą pamięciowego opanowywania materiału szkolnego jest wykorzystanie w pracy pedagogiczno-animacyjnej struktur dziecięcych wyliczanek, zrytmizowanych powtórzeń i rymów. W ten sposób jego podopieczni szybko opanowywali np. sprawiające problem działania matematyczne.

Dorman postanowił więc wprowadzić w tryb szkolnych zajęć plastycznych i dodatkowych elementy właściwe zabawie. Skoro dzieci nie bawiły się na podwórkach, ulicach i szkolnych korytarzach, miały problemy z głośnym mówieniem, ekspresją, działaniem spontanicznym właściwym zabawie, Dorman postanowił odzyskać jej żywioł w inny sposób — poprzez inicjowanie sytuacji teatralnych. Sytuacje te musiały mieć na tyle otwartą formę, by stworzyć dzieciom przestrzeń do odkrycia w nich pola do nieskrępowanej, swobodnej eksploracji wyobraźni i przetwarzania wyjściowej sytuacji w dowolnych kierunkach. W owych dziecięcych przetworzeniach wychodzących od pierwszych propozycji Dormana zaczęły pojawiać się powtarzające się elementy: mikrodziałania, rytmy, słowa. Tak powstała partytura *Malowanych dzbanków* (1945), pierwszego pełnego spektaklu wyreżyserowanego przez Jana Dormana w szkole. Dzieci stworzyły role, scenografię, kostiumy, razem z reżyserem miały też wpływ na powstawanie tekstu. Dziecięce zabawy słowne pojawiające się podczas prób wzbogaciły scenariusz przedstawienia. Tekst ten, co będzie charakterystyczne również dla późniejszych poszukiwań językowych artysty, w dużym stopniu miał konstrukcję dziecięcych wyliczanek — ich struktura i rytm były dobrem dziedziczonym przez lata, przekazywanym sobie przez kolejne pokolenia dzieci w przestrzeni kulturowej domu, ulicy, podwórka. W owym zaniku dziecięcej podwórkowej zabawy, paplaniny, kulturowego szumu, który zasila dziecięcą wyobraźnię, widział Dorman niebezpieczną wyrwę w tworzeniu więzi społecznych opartych na twórczej interakcji. Medium teatru miałoby przywrócić utracony element doświadczenia, przekroczyć traumę wojny w inicjowaniu przerwanych praktyk kulturowych. Idiom zabawy i blisko z nim związany idiom wyliczanek, będących przecież słowotwórczą zabawą językiem, spełniały funkcję komunikacyjną, pozwalały również na nowo nadać znaczenia rzeczom, stanom i zdarzeniom. Rozwijając swoją metodę pracy pedagogiczno-teatralnej twórca Teatru Dzieci Zagłębia szybko przekonał się, że proponowana przez niego rama działań pozwala dzieciom na budowanie własnego poczucia wartości i unikalności, wpływa na rozwój ich wrażliwości, lecz także pozwala nabyć niezbędne i nadwyrężone stanem wojny kompetencje społeczne.

Postawmy więc pytanie, jak Dorman traktował zabawę i czym była dla niego ta kategoria kulturowa, wychowawcza,

egzystencjalna. Myślę, że traktował ją niezwykle serio. W swych zapiskach bliski był myśli Johanna Huizingi zawartej w książce *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Zdaniem badacza kultury idiom zabawy stanowi podstawę wszystkich instytucji kultury — to z zabawy wyrasta święto, leży ona u podstaw każdego rytuału. Można powiedzieć, że Huizinga uznawał zabawę za podstawowy wzór kultury, a wszelkie praktyki kulturowe za jej pochodną. Gdyby próbować, wychodząc od rozważań autora *Homo ludens*, określić podstawową funkcję zabawy rozwijaną przez Dormana w jego teatrze, byłaby to funkcja relacyjna, i chodzi tu o szerokie rozumienie relacji: tak na poziomie międzyludzkim, jak i na poziomie relacji ze światem, którym jest bliskie i dalsze otoczenie, a także znajdujące się w nim obiekty ożywione i nieożywione, flora i fauna. Nie sama funkcja relacyjna stanowi o idiomie zabawy — stanowi o niej funkcja relacyjna powstała między „ja" i światem w twórczy i spontaniczny sposób. Odkrywające świat „ja" staje się tym samym twórcą nieustannie ustanawianych w zabawie i w zabawie porzucanych czy przekształcanych znaczeń, a świat, z którym pozostaje w tak twórczej relacji, jawi się jako przestrzeń nieograniczonych możliwości. Nie jest on jednak bezwolnym tworzywem w rękach dziecka. Jeżeli mówię tu o świecie jako przestrzeni nieograniczonych możliwości, mam na myśli realną rzeczywistość, na którą składają się otoczenie i wszystkie byty owo otoczenie zamieszkujące, z którymi dziecko wchodzi w twórczą, poznawczą, a więc partnerską relację. Myślę więc, że miarą powagi dziecka w zabawie jest jego twórcza powaga w stosunku do świata, który zamieszkuje i w którym musi się przecież odnaleźć najlepiej, jak to możliwe — od tego zależy przetrwanie dziecka w świecie, a także jakość jego przeżywania.

Jeśli w kontekście Dormanowego teatru mówimy o funkcji relacyjnej jako podstawowej funkcji zabawy, to trzeba zaznaczyć od razu, że wchodzi ona w bezpośrednią zależność z funkcją poznawczą — dzięki niej dziecko zaczyna rozumieć mechanizmy kierujące otoczeniem, w którym uczy się żyć.
Pisała o tym w książce poświęconej twórczości Jana Dormana Krystyna Miłobędzka.
Mottem jej rozważań jest myśl: „Dziecko jest nieświadomym poetą. Poeta jest świadomym dzieckiem". Szukając puenty dla wczesnego okresu poszukiwań Dormana, nakierowanych na wynalezienie nowej formuły teatru jako twórczego laboratorium, któremu dzieci swoją wyobraźnią, ekspresją i działaniem nadawałyby kształt, a jednocześnie dzięki któremu odzyskałyby doświadczenie zabawy utracone podczas wojny, odniosę się do jednego z najtrudniejszych egzystencjalnych, etycznych i filozoficznych pytań, które padło po drugiej wojnie światowej z ust Theodora Adorno: Czy po Auschwitz można jeszcze pisać wiersze? Zostało ono postawione przez filozofa i krytyka kultury uważającego, że jedyną możliwość wyemancypowania ludzkości z reżimów totalitarnych, które doprowadziły do wojny, stanowi nie racjonalizm, a sztuka właśnie — co nie pozwala w prosty sposób formułować na nie odpowiedzi. I trzeba też zauważyć, że choć pytanie to zwerbalizował akurat twórca *Minima moralia*, próba odpowiedzi na nie podzieliła powojennych humanistów.
Jan Dorman odpowiedział na wyzwanie etyczne wyrażone w owym pytaniu w unikalny i poruszający sposób. Tę „możliwość" uprawiania poezji rozumianej tu szerzej — jako uprawianie sztuki — należy odzyskać z myślą o najmłodszych uczestnikach kultury, tych, którzy są najbardziej bezbronnym i jednocześnie najbardziej twórczym i poetyckim zasobem człowieczeństwa. Warta dodatkowego podkreślenia wydaje mi się jednak znacząco zbieżna perspektywa wyrażana przez Theodora

Adorno w jego pismach teoretycznych, a u Jana Dormana w jego laboratorium teatralnym. Obaj prezentowali nieufność wobec logocentryzmu i podporządkowania ludzkiego jestestwa myśli racjonalnej. W jej miejsce Dorman wprowadził wyobraźnię dziecka, jego język, strategię poznawczą wyrażaną w zabawie i poprzez nią — w tym myślenie poprzez analogię zamiast przyczynowego, odrzucenie dotychczasowej hierarchii sensów i znaczeń i zastąpienie jej swobodną grą wyobraźni, która między sensami i znaczeniami wprowadza nowe połączenia i zależności. Chodzi zatem o to, by pewne dotychczas przekonania o świecie sformułować na nowo, z perspektywy dziecka jako „innego", skoro perspektywa dorosłego — zarówno na polu sztuki, jak i na polu polityki czy wielkiej historii — tak bardzo zawiodła.

Muszę zaznaczyć, że Jan Dorman starał się długo nie wprowadzać na scenę tematu wojny w dosłownym sensie. Uważał, że egzystencja jego młodych widzów została tak bardzo naznaczona doświadczeniem uwolnionej podczas wojny przemocy, że przywoływanie w teatrze związanych z tym bezpośrednio historii stanowiłoby pedagogiczne nadużycie. Jednak obrazy wojny były w wielu spektaklach artysty ukryte w konkretnych postaciach teatralnych, takich jak choćby Matka Courage z wojennego dramatu *Matka Courage i jej dzieci* Bertolta Brechta, grana przez Janinę Dorman. Jej obecność była niezależna od fabuły przedstawień i w tym sensie alogiczna i afabularna, odnosiła się bowiem do społecznych treści nieświadomych ujawniających się i ujawnianych w tych przedstawieniach w sposób niejednokrotnie poetycki. Doświadczenie wojny uobecniało się również w rekwizytach (kule inwalidzkie i figura rannego żołnierza w spektaklu *Szczęśliwy Książę* jako obraz, który nie zostaje pogłębiony, lecz po prostu obecny jest na scenie), w warstwie muzycznej, w tym w rytmie przedstawień, pojawiało się też we wcześniejszych spektaklach Dormana jako niewerbalizowany punkt odniesienia. Kiedy jednak zagrożenie światowym konfliktem znów stało się realne — czas zimnej wojny i związanego z nią wyścigu zbrojeń — nie zawahał się on, by wprost rozprawić się w teatrze z krótkowzroczną i antyhumanitarną postawą polityków i dyktatorów dążących do zdobycia władzy za wszelką cenę, nawet za cenę wojny. Zrealizował wówczas głośny spektakl *Która godzina*, na podstawie książki dla dzieci Zbigniewa Wojciechowskiego pod tym samym tytułem.Wybuch konfliktu na wielką skalę w ostatnim momencie powstrzymują w nim właśnie dzieci.

Drugim etapem w rozwijaniu nowego języka teatru dla dzieci i młodzieży w ramach modelu teatru lalkowego był tak zwany „teatr impresji". Artysta stworzył to określenie, by zaznaczyć różnicę między teatrem dla dzieci tworzonym przez dzieci (wspomniany „teatr ekspresji"), a teatrem dla dzieci tworzonym przez dorosłych. Tym pierwszym był Eksperymentalny Teatr Dziecka działający z inicjatywy Jana Dormana w Sosnowcu w latach 1945–1949. W 1951 roku został przeniesiony do Będzina i zyskał nową nazwę Teatru Dzieci Zagłębia. Choć reżyser (ze względów w dużym stopniu organizacyjnych i strukturalnych) zaprosił do pracy teatralnej aktorów, nie unieważnił doświadczeń pierwszego etapu swych poszukiwań. Jeżeli przez kilka lat praktykował on tworzenie teatru z punktu widzenia „innego" i z „innym", zgłębiając jego język, wyobraźnię, perspektywę poznawczą, należało teraz przekazać ową wiedzę w praktycznym działaniu zespołowi aktorskiemu. By mogło do tego dojść, twórca musiał opracować i usystematyzować nie tylko swoją technikę pracy, ale i filozofię. To właśnie zapoczątkowuje jego aktywność jako teoretyka i badacza własnego teatru. Rozumiał, że to, co proponował i wcielał

w kolejnych przedstawieniach jako nowy model teatru dla dzieci stanowi rewolucję w kwestii dotychczasowej estetyki w tej dziedzinie i że niełatwo będzie znaleźć w polskim środowisku lalkowym szerokie grono popierające podobny kierunek jej rozwoju. Od 1951 roku, gdy artysta po wielu latach starań otrzymał od władz Będzina profesjonalny budynek teatralny i stałą dotację, mógł o swojej metodzie pracy myśleć długofalowo i na wielu poziomach. Zmiany wprowadzał stopniowo. W archiwaliach dokumentujących drugi etap rozwijania przez Dormana języka teatralnego obok rozważań o znaczeniu zabawy pojawiają się nazwiska wielkich reformatorów europejskiego teatru: Bertolta Brechta, Wsiewołoda Meyerholda czy Antonina Artauda. Dorman już w późniejszym okresie, czyli podczas pracy z dorosłymi aktorami, sprawdzał formułowane przez nich założenia na scenie, kompilując je z własnymi odkryciami. Ślady tych doświadczeń znajdują się w scenariuszach jego kolejnych spektakli, stanowiących nie tylko zapis przebiegu działań scenicznych, lecz także rozważań reżysera, które funkcjonują w tekście obok didaskaliów lub przejmują nawet ich rolę. A zatem na okres „teatru ekspresji" składają się z jednej strony doświadczenia Dormana wyniesione z działania teatralnego z dziećmi i jego przekonanie do budowania spektakli w oparciu o strukturę i poetykę zabawy dziecięcej, a z drugiej dokonania twórców wielkiej awangardy. Dało to początek unikalnemu, jedynemu w swoim rodzaju teatrowi, w obrębie którego Dorman do końca nie zarzucił poszukiwań swojej drogi twórczej.

Chciałabym skupić się tu najpierw na dwóch przykładach charakteryzujących pierwszy okres tych poszukiwań. Jednym z najbardziej radykalnych gestów Jana Dormana była stopniowa rezygnacja z parawanu. W teatrze lalkowym był on koniecznym elementem spektaklu, za nim ukrywali się aktorzy animujący lalki, ale też podstawową konwencją, związaną z założeniem ontologicznym leżącym u podstaw tego teatru. Parawan pozwalał ukryć mechanizm animacji lalek, które wydawały się być wprawiane w ruch ręką niewidocznego, lecz wszechmocnego stwórcy — demiurga. Działał więc po to, by w spektaklu mógł się zrealizować określony koncept metafizyczny. Sprawcza strona widowiska znajdowała się w ten sposób (w percepcji widza) poza udziałem aktorów; stanowili oni niewidzialną maszynerię w metafizycznej odsłonie bytu, którego teatr pozwalał doświadczyć widzowi. Trudno dziwić się Dormanowi, że po doświadczeniu wieloletniej pracy teatralnej z dziećmi jako aktorami, swą rewolucję w teatrze impresji rozpoczął od rezygnacji z parawanu jako atrybutu zapewniającego efekt metafizyki w teatrze. Dzieci w swej zabawie nie potrzebują przecież zasłon i parawanów, by powoływać nowe rzeczywistości, są twórcami wciąż aranżującymi w zabawie nowe sytuacje. Wprawiają w ruch znaczenia, znosząc hierarchie właściwe „drabinie bytów". Nie istnieje dla nich różnica jakościowa czy egzystencjalna między nieożywionym przedmiotem, któremu przypisują różne właściwości zarezerwowane przez dorosłych dla tego, co ludzkie, a częściami materii ożywionej. Różne elementy z otoczenia dziecka angażowane w zabawę jako aktorzy są zatem obdarzone sprawczością i upodmiotowione, mimo że myśl racjonalna widzi w nich jedynie martwe, bezwolne rzeczy. To dziecko przez swą wrażliwość, uważność i kreatywność powołuje w zabawie nowe potencjalności, proponuje nowe połączenia i relacje między ludźmi, zwierzętami, roślinami i rzeczami, „uważnia" rzeczy kulturowo uznawane za mało istotne, przynależne sferom odbieranym jako niskie i niepoważne. Rezygnując z parawanu, Dorman proponuje dziecku jako odbiorcy relację zbudowaną na równości i wzajemnym szacunku. Gest ten rozumieć można jako

71.
Która godzina, reż. i scenografia: Jan Dorman, Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, 1964, fot. archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

71.



deklarację, że w jego teatrze widz miał być traktowany poważnie, jako pełnoprawny uczestnik teatralnego zdarzenia, w którego wrażliwość i intelektualną kreatywność się nie wątpi, przed którym niczego nie trzeba udawać. Więcej, dziecko jako widz i uczestnik spektaklu zostaje dopuszczone do formułowania znaczeń na temat tego, co widzi i czego doświadcza. Uruchomiany tym samym proces poznawczy miał przebiegać tak jak podczas zabawy — mieć charakter dynamiczny, zaskakujący, oparty na analogiach i antynomiach, synekdochach, metonimiach, nielinearnych i otwartych formach, kontrastach. W Dormanowskich spektaklach częstymi zabiegami były zastąpienia nazw rzeczy, cech, czynności nazwami innymi, lecz zbliżonymi do poprzednich stosunkiem przyczyny do skutku, części do całości, zawartości do zawierającego. By praca dziecięcej wyobraźni została wprawiona w ruch, aktorzy musieli działać na scenie na podobieństwo dzieci w zabawie, ustanawiać teatralną sytuację na oczach dzieci, bez udawania, że była ona dana uprzednio. Dzięki temu zabiegowi dziecko zostawało włączone w obręb tego, co dzieje się na scenie, i miało w tej poznawczej przygodzie teatralnej równe szanse. W ten sposób stawało się od najwcześniejszych lat sprawczym uczestnikiem kultury, której część przecież stanowiło. Rezygnacja z parawanu spełniała jeszcze jedną niezwykle ważną funkcję, o której wspominałam wcześniej: tę relacyjną, dzięki której między dziećmi jako odbiorcami i uczestnikami widowiska a aktorami jako jego równie pełnoprawnymi uczestnikami została usunięta bariera martwej dekoracji. Artysta pisał w 1966 roku:

> W pokoju dziecinnym, poza rozmową między lalkami, istnieje bezpośredni kontakt aktora-dziecka z lalką; poza stosunkiem lalki do lalki istnieje stosunek dziecka do lalki. Dziecko jest świadkiem rozmowy i jest towarzyszem rozmowy. Skoro tak, spróbujmy pokazać aktora. Odsuńmy parawan. [...] [W takim teatrze] aktor nie musi udawać, aktor może się bawić. Rola aktora jest ciekawsza, gdyż odrzucając parawan, wchodzimy w świat sceniczny pełen umowności i metafor. Aktor na oczach widza zmienia role, gra wiele postaci, nie będąc żadną z nich. Aktor mówi za lalkę, mówi do lalki, kontaktuje się z widownią[1],

Drugim niezwykle ważnym przykładem rozwijania przez Dormana rewolucyjnych idei w estetyce teatru dla dzieci był opisywany już przez Krystynę Miłobędzką[2] i Ewę Tomaszewską[3] koncept wprowadzenia do dwóch przedszkoli w Będzinie dużych obiektów teatralnych, które miały później zagrać w spektaklu. Wspominam tu o przedstawieniu *Kaczka i Hamlet*, którego premiera odbyła się w Teatrze Dzieci Zagłębia w 1968 roku, gdyż mocne wrażenie zrobiła na mnie lektura dzienników obserwacji prowadzonych przez nauczycielki w obu będzińskich przedszkolach zaproszonych do eksperymentu. Dorman poprosił o przygotowanie w pracowni teatru dwóch dużych drewnianych kaczek na kołach wielkości sporych kół rowerowych. Kaczki — jedna żółta, druga niebieska — miały na końcu dyszel, dzięki czemu można było je prowadzić i animować. Każdy z obiektów po konsultacji z nauczycielkami, ale bez wiedzy dzieci, został pewnego dnia wprowadzony do przedszkola, a wkrótce zaakceptowały one ich obecność. Zachowania dzieci wobec nich były skrupulatnie odnotowywane przez nauczycielki w dziennikach obserwacji. W notatkach znajdziemy nie tylko czynności, którym dzieci poddawały przedmioty, ale i opis zachowania dzieci wobec kaczek, ich rozmowy o kaczkach czy słowa doń kierowane. Dzienniki obserwacji pokazują, w jaki sposób dzieci włączyły kaczki do swojej przedszkolnej społeczności, czyniąc je równoprawnymi jej uczestniczkami. Obiekty po kilku tygodniach

72.
Kaczka i Hamlet, reż. i scenografia: Jan Dorman, Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, 1968, fot. Zdzisław Kempa, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

72.



zostały niespodziewanie zabrane z przedszkola, jednocześnie dzieci otrzymały zaproszenie na spektakl. Przychodząc do teatru i zasiadając na widowni, dostrzegały swoje kaczki na scenie, animowane przez aktorów, tak jak wcześniej były animowane przez dzieci.

W prawdziwe zdumienie wprawiło mnie odkrycie, że Jan Dorman potraktował oba dzienniki obserwacji jako materiał dramaturgiczny. Otóż zapiski te stanowią niemal partyturę spektaklu inkrustowaną fragmentami *Hamleta* Williama Szekspira. Kwestie aktorów wobec kaczek są zaczerpnięte od dzieci, działania aktorów wywiedzione zostały z dziennika obserwacji, ubieranie i dekorowanie kaczki, parady, zabawy z kaczką, emocje wobec niej, takie jak troska czy zazdrość, to także materiał wywiedziony z dziennika. Dorman, przenosząc na scenę wprost z przedszkolnej sali zasady społeczne, jakie dzieci wytworzyły w relacji z obiektem, daje jasno do zrozumienia, że posiadają one wysoki potencjał w kształtowaniu różnych i występujących obok siebie modeli relacji, a modele te mogą współistnieć na zasadzie agonu i konsensu, co — jak w zabawie — ulega dynamicznym przeobrażeniom.

Mają one równie twórczy, co społeczno-twórczy charakter: dzięki utożsamieniu się dziecka z obiektem, a następnie zdystansowaniu wobec niego (poprzez umieszczenie obiektu na scenie) widzi ono procesualny charakter działania mechanizmów społecznych, których często jest nieświadomą częścią, a do których może nabrać tak ważnego w okresie dorastania dystansu. Ujawnia się tu wyraźnie poznawcza funkcja teatru Jana Dormana.

Szczególnym przykładem ustanowienia podmiotowości obiektu w relacji z aktorem i na oczach dziecka, pełnoprawnego uczestnika sytuacji teatralnej, jest Pomnik Szczęśliwego Księcia — w spektaklu *Szczęśliwy Książę* na podstawie prozy Oskara Wilde'a. Doskonale ilustruje to fragment scenariusza przedstawienia:

> *Aktor: chodzi ze swoimi rekwizytami wokół wieszaka — stojaka; cicho i stopniowo coraz mocniej zaczyna śpiewać. Pieśń nabrzmiewa, jest niespokojna, drapieżna:*
> — Na wysokim cokole, górując nad miastem, wznosił się Pomnik Szczęśliwego Księcia.
> *Aktor wychodzi z kręgu zataczania i przechodzi do rampy scenicznej; mówi wprost do widowni:*
> — Ogromnie go też podziwiano. Ogromnie.
> *Wraca do kręgu, ręka wzniesiona, śpiew:*
> — Pokryty był cały delikatnymi łuskami prawdziwego złota.
> *Znów porzuca krąg, w którym odprawia swój rytuał krążenia, mówi:*
> — Ogromnie go też podziwiano! Ogromnie.
> *Aktor wciąż wraca do zaczarowanego koła rytuału, coś urywa mu słowa, coś każe mu iść wokół tego pomnika — wieszaka.*
> — Oczy miał z błyszczących szafirów, a na pochwie jego miecza świecił olbrzymi rubin.
> […]
> *Nie dość mu jeszcze tego krążenia wokół zakurzonego wieszaka obwieszonego tablicami wypożyczonymi ze sztuk Brechta — jak długo będzie go więzić konwencja —*
> — Był taki piękny jak kurek na dachu. Tylko mniej użyteczny od kurka.
> *Czy naprawdę ten aktor musi powtarzać te same słowa i te same czynności*[4].

Powyższy opis sytuacji teatralnej daje nam wgląd w proces ustanawiania — dokonujący się poprzez działanie teatralne w wyobraźni dziecka jako odbiorcy i interpretatora owego działania — bohatera spektaklu: Pomnika Szczęśliwego Księcia ustawionego na cokole. Dziecko musi poprzez wykorzystanie konwencji zrytualizowanej zabawy rozpoznać bohatera w wieszaku na ubrania, wokół którego koncentruje się oparte na serii powtórzeń działanie aktora. Aktor chodzi wokół wieszaka, śpiewając wielokrotnie frazę: „Na wysokim cokole, górując nad miastem, wznosił się Pomnik Szczęśliwego Księcia". Następnie podchodzi do widowni i przekazuje informację o stosunku, z jakim powinno się od tej chwili traktować ustanowionego właśnie bohatera: „Ogromnie go podziwiano. Ogromnie". Z opisu wynika, że pomnik pokryty jest łuskami ze złota, ma szafirowe oczy i rubin w pochwie miecza. Aktor wraca do krążenia wokół pomnika i inkantacji. Padają kolejne informacje, jakby wywiedzione z owego krążenia, wirowania wokół obiektu. Aktor pyta: „Dlaczego jesteś smutny, Książę?"

Roger Caillois w pracy *Gry i ludzie*[5] wymienia cztery typy zabaw: agon, współzawodnictwo, alea, czyli praktyka zdawania się na przypadek, odsyłająca do wszelkich gier losowych, mimicry oznaczająca działania naśladowcze i illinx, oszołomienie praktyką zabawową znaną wszystkim od dziecka. W zapisie działania teatralnego wykonywanego przez aktora mamy więc wyraźny ślad metody pracy Dormana, podkreślany zadawanymi przez niego samego pytaniami zapisanymi kursywą. Pytaniami, które

73.
Szczęśliwy Książę Oskara Wilde'a, reż. i scenografia: Jan Dorman, Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, 1967, fot. Zdzisław Kempa, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

jako czytelnicy w tym wypadku, ale także jako potencjalni twórcy teatru dla dzieci, powinniśmy sobie zadać, myśląc o dziecku jako adresacie wykonywanych na scenie praktyk. Dorman nie wymagał od młodego widza, by ten przyjął po prostu tekst autora, tekst może zaistnieć w wyobraźni dziecka, ale tylko jeśli aktor na scenie czy reżyser w spektaklu odnajdą właściwą dla niego formułę działania. Dlatego też reżyser odnosił się do działania aktora słowami: „Chce przekazać widowni powierzony tekst autora. Dlaczego jednak klęska? Czyżby słowo nie było wystarczające"? Aktor na oczach dzieci zmienia więc konwencję: rezygnuje z realistycznego podawania tekstu, przechyla głowę i zaczyna śpiewać. I tu właśnie kryje się istota rewolucji zaproponowanej przez Jana Dormana. Artysta ten rozmawia z dziećmi o rodzajach konwencji teatralnych, komponentach, z których wytwarzana jest wspólna sytuacja teatralna, a rozmowa ta ma charakter zabawy, w której zniesiona została hierarchia między środkami wyrazu, gatunkami teatralnymi, na równi z hierarchią w traktowaniu swoich odbiorców ze względu na ich wiek.



73.

Lektura scenariuszy spektakli pozostawionych przez artystę, dostępnych w jego archiwum, zarejestrowane w nagraniach telewizyjnych fragmenty jego wypowiedzi, relacje tych, którzy z nim pracowali[6] czy osób pamiętających jego przedstawienia, pozwalają zrozumieć najważniejsze założenia jego metody teatralnej. Myślę, że odpowiednimi dla niej określeniami są zarówno procesualność, jak i przemiana właściwa dla myślenia o pracy laboratoryjnej — a tak twórca Eksperymentalnego Teatru Dziecka pojmował praktykowanie teatru. W teatrze jako laboratorium, w którym jedne znaczenia nieustannie przemieniają się w inne i powołują do istnienia nowe, spektakl nigdy się nie kończy i jako akt poznawczy bez końca (już po swoim scenicznym zakończeniu pozostający w pamięci swoich odbiorców), otwiera ludzką percepcję na nowe obszary myśli. Jan Dorman rozumiał teatr jako niezbywalny element wychowania do życia w kulturze[7]. Destabilizacja znaków, rozchwianie znaczeń, luzowanie powiązań przyczynowo-skutkowych, wprowadzanie zaburzeń w obrębie sensów — te zabiegi miały wzmagać zaangażowanie widza w teatralne zdarzenie, ale też budować mocną więź między dziełem i jego odbiorcą już po spektaklu. Otwierały przestrzeń twórczej spekulacji, szukania swojej wykładni spektaklu, w końcu — odnajdywania swojego miejsca w porządku znaczenia.

Fragment jednego z archiwalnych nagrań pokazuje Jana Dormana wśród aktorów. Rozkłada on kartki papieru, na których widać dziecięce rysunki. To prace dzieci powstałe po obejrzeniu spektaklu *Konik*[8]. Jeden z aktorów mówi o wybranym przez siebie rysunku:

> Dziecko rysuje to, co czuje. Spójrzcie na rysunki. Na każdym z rysunków są ludzkie postacie. Na tym wybranym przeze mnie ludzi nie ma. Są tylko dwa elementy. Jest drabina, po której wchodzi bohater, i jest koń, ale koń bez jeźdźca. Czyli dziecko zostawia miejsce dla kogo? Dla siebie[9].

Dorman odpowiada:

> Dzieci grają. One nie są poza widowiskiem. Są w środku spektaklu. W środku. Czyli jak siedzą tak: [Dorman zgina łokcie i podpiera ręką brodę, naśladując dziecięcy gest właściwy zdziwieniu czy koncentracji] grają — komentują — to znaczy grają, bo ich komentarz należy do porządku gry, a nie do komentarza w potocznym sensie, on jest tekstem, który jest częścią spektaklu, on nie jest poza spektaklem[10].

Odbiorcą, do którego Dorman kierował swój teatralny przekaz, było dziecko. Motto: „Nasz teatr ma zmusić do myślenia — teatr ten nie chce definiować myśli”, jest kierowane z niezwykłą empatią właśnie do dzieci, z myślą o nich. Tu przebiega główna linia teatralnej rewolucji dokonanej przez artystę. Teatr ma stworzyć wspólną przestrzeń, w której wykluwa się wolna myśl, respektując przy tym różne doświadczenia oraz zaplecze swoich odbiorców i traktując ich jako równorzędnych twórców teatralnej sytuacji.

1

Jan Dorman, *Lalka w inscenizacji. Notatki z praktyki reżysera*, „Teatr Lalek" 1968, nr 1/2.

2

Krystyna Miłobędzka, *W widnokręgu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.

3

Ewa Tomaszewska, *Kaczka i Hamlet. Eksperyment teatralno-pedagogiczny*, w: *Sztuka w edukacji i terapii*, red. Mirosława Knapik, Wiesława A. Sacher, Wydział Pedagogiki i Psychologii Zakład Arteterapii Uniwersytetu Śląskiego, Impuls, Kraków 2004.

4

Jan Dorman, scenariusz do spektaklu *Szczęśliwy Książę*, inscenizacja oparta na utworach Oscara Wilde'a, Będzin 1967, s. 3.

5

Roger Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.

6

Niezwykle cennym świadectwem są tu wywiady z osobami pracującymi z Janem Dormanem, w tym również z aktorami, zrealizowane przez uczestników projektu *Dorman. Archiwum otwarte* realizowanego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

7

Tak uzasadniał wprowadzanie w teatrze dla najmłodszych tekstów kultury wysokiej takich jak Hamlet w spektaklu *Kaczka i Hamlet*. Podkreślał, że uczestnictwo dziecka w kulturze ma charakter procesualny i biograficzny. Przychodząc do teatru na *Hamleta* jako dorosły, widz uruchomi w sobie wspomnienie perspektywy „innego", a jego doświadczenie teatralne nabierze wymiaru spotkania z samym sobą jako uczestnikiem kultury.

8

Spektakl z 1975 roku.

9

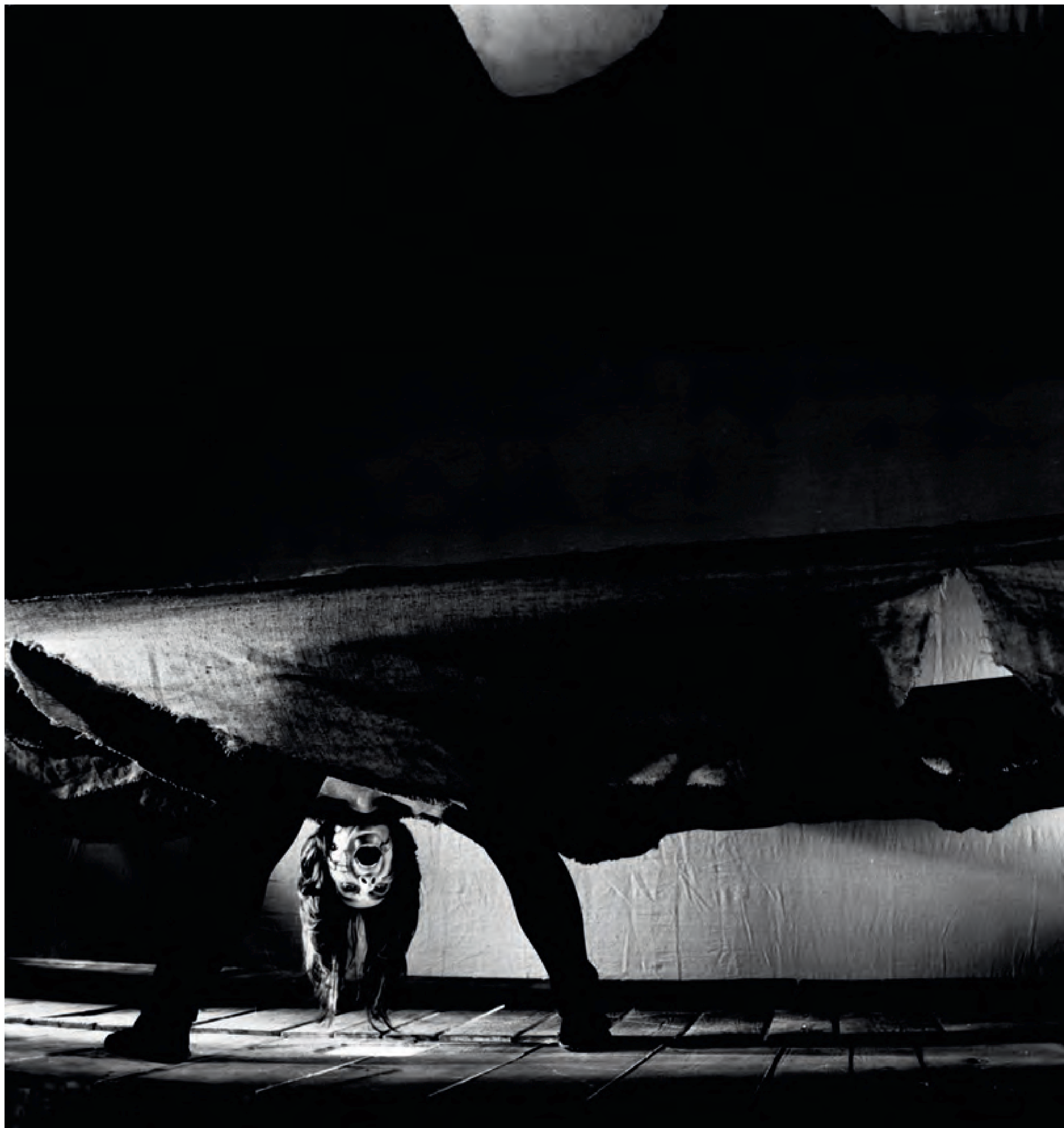
Janusz Kidawa, *Jan Dorman i jego teatr*, film dokumentalny z 1985 roku.

10

Ibidem.

74.
Rozmowa z własną nogą, reż. Leokadia Serafinowicz, scenografia: Jan Berdyszak, Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1966, fot. Grażyna Wyszomirska, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

74.



Teatr transgeneracyjnej wspólnoty Leokadii Serafinowicz

Dominik Kuryłek

> Dziecko posiada gotowość kreacyjną poety. Wyznaczam miejsce dla centrum akcji teatralnej. Aktorom daję przedmiot służący do nawiązania intrygi lub formowania dramatu. To wszystko. Na wysłany „ze sceny" impuls dziecko odpowiada własną wizją teatru dla siebie — w sobie — czasem da temu świadectwo, rysując[1].

Cała twórczość reżyserki, scenografki, aktorki i poetki Leokadii Serafinowicz (1915–2007), niezwykła w skali ogólnopolskiej i światowej, skoncentrowana była na dziecku. Prowadzony przez nią od 1960 roku Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu stał się jednym z najważniejszych teatrów lalkowych w Polsce, a Poznań — centrum sztuki tworzonej z myślą o najmłodszym

odbiorcy[2]. Wybitne zdolności organizacyjne i wszechstronne doświadczenie w pracy na scenach dla dzieci — w teatrach Groteska w Krakowie (1948–1956), Rozmaitości we Wrocławiu (1956–1958) i Banialuka w Bielsku-Białej (1958–1960) — w pełni wykorzystała w poznańskiej placówce. Fundamentalną rolę odgrywał też etos współpracy — Serafinowicz miała niezwykły dar pozyskiwania utalentowanych artystów i rozwijania ich propozycji bez eksponowania przesadnie własnej roli w całym przedsięwzięciu[3]. Reżyser, scenograf, kompozytor, aktorzy, plastycy, oświetleniowcy, elektrycy — wszyscy czuli się odpowiedzialni za spektakl[4]. Dlatego badacze opisujący ówczesną działalność Marcinka często zauważają, że trudno jednoznacznie określić autorstwo poszczególnych sztuk[5]. Stanowiły one zawsze wynik zbiorowego zaangażowania, ale nie zaistniałyby, gdyby nie osoba Serafinowicz i jej oryginalna koncepcja sztuki dla dzieci, którą kształtowała wespół z wybitnymi przedstawicielami lalkarstwa w Polsce i na świecie. Ostatecznie rozwinęła ją w środowisku najbliższych przyjaciół i współpracowników, którymi byli m.in. Wojciech Wieczorkiewicz, Krystyna Miłobędzka i Jan Berdyszak.

Zespół Serafinowicz koncentrował się przede wszystkim na głównym odbiorcy teatru lalkowego — dziecku. Teatr w ich koncepcji nie miał służyć prostej dydaktyce[6], lecz angażować wyobraźnię młodego odbiorcy tak, aby tworzył on spektakl zainicjowany przez dorosłych aktorów. Oglądanie przedstawienia było dla niego niczym uczestnictwo w stymulującej wyobraźnię zabawie.

Za najbardziej właściwy do realizacji tych założeń Serafinowicz i jej współpracownicy uznali teatr lalkowy bliski „teatrowi plastycznemu".

> Teatr dziecka ma zapoznać młodego widza z językiem sztuki, […] uczyć konwencji, […] rozwijać w dziecku wrażliwość estetyczną, wzbogacając jego wyobraźnię […], prowokować dziecko do próby odczytania treści, odbierania przeżyć nie przez wszystko wyjaśniające słowo, ale przez rozwiązywanie zagadki gestu czy sytuacji[7].

Doceniając niezwykłą zdolność dzieci do samodzielnego, krytycznego myślenia, nie obawiała się podejmowania w teatrze dla najmłodszych tematów trudnych.

> Traktując naszego widza poważnie — czujemy się zobowiązani do kontaktowania go z problemami współczesnego życia. Nie odmawiając mu prawa do radości i zabawy, a także do wzruszeń chcemy mówić mu prawdę o złożoności życia, o złożoności świata, o konieczności dokonywania wyboru. To jest nasza potrzeba realizmu. […] Uważamy, że prawda samodzielnie zdobyta jest cenniejsza od podarowanej. Uczyć krytycznej oceny postępowania, uczyć myśleć — to główne założenie naszej pracy. Czujemy się także zobowiązani do kontaktowania naszego widza z problemami współczesnej sztuki. Chcemy z nim mówić o życiu językiem współczesnej literatury, współczesnej plastyki, współczesnej muzyki, uczyć odbierania i przeżywania współczesnych form sztuki […][8].

Malarz Jan Berdyszak, którego zdolności scenograficzne Serafinowicz wcześnie rozpoznała, w teatrze dla dzieci doceniał możliwość tworzenia dla wyrafinowanej publiczności obdarzonej nieskrępowaną wyobraźnią[9]. Uważał, że dziecko jest otwarte na nowe rozwiązania charakterystyczne dla sztuki współczesnej i w odróżnieniu od dorosłych nieobciążone stereotypami kulturowymi. Młoda publiczność potrafi

75–76.
Siała baba mak Krystyny Miłobędzkiej, reż. i scenografia: Leokadia Serafinowicz, Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1969, fot. Grażyna Wyszomirska, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

zaakceptować różne, najbardziej radykalne konwencje artystyczne, nie toleruje fałszu na scenie i jasno to wyraża. Cenił również zaangażowanie dzieci w tworzenie sztuki. Najlepszą drogą do nawiązania kontaktu z młodymi widzami było pozostawienie im miejsca na własną inwencję[10]. Teatr dla dzieci jest w stanie pobudzić kreacyjne możliwości dziecka, rozwijać jego indywidualne zdolności i tworzyć niezwykłą wspólnotę z inicjującymi zabawę dorosłymi.

Idee Berdyszaka bliskie były współtwórczyni sukcesu Marcinka, utalentowanej poetce Krystynie Miłobędzkiej, której Serafinowicz umożliwiła pisanie dla poznańskiej sceny teatralnej[11]. Miłobędzka myślała o tworzeniu „teatru poetyckiego"[12], w którym najważniejsza byłaby nie lalka, ale mały odbiorca. Uwzględniała specyfikę dziecięcej percepcji sztuki, to, jak postrzega ono świat dorosłych i próbuje w nim uczestniczyć. Posługiwała się dziecięcym językiem i jego zwyczajami po to, aby aktywizować małych widzów, zachęcać ich do samodzielnego myślenia i rozwijania wyobraźni[13]. Pisała, że „to, co tworzy się dla dziecka, powinno być przede wszystkim ciekawe. Zachowanie równowagi pomiędzy treściami dydaktycznymi a tym, co formułowane jest językiem sztuki, co jest zabawą — jest konieczne. W teatrze rzecz polega na tym, żeby dziecko na spektaklu nie pozostało biernym widzem"[14].

Miłobędzka dążyła również do tego, aby dzieci współtworzyły spektakl, a między nimi i dorosłymi aktorami powstała specjalna więź. Dostrzegała, że sztuka jest dla młodego człowieka „jeszcze jedną spośród rzeczywistości, które samodzielnie poznaje"[15].

Leokadia Serafinowicz, zdając sobie sprawę z dużej mocy dźwięku w angażowaniu odbiorców, chętnie sięgała w swoich spektaklach

75.



76.



77.
Siała baba mak Krystyny Miłobędzkiej, reż. i scenografia: Leokadia Serafinowicz, Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1969, fot. Grażyna Wyszomirska, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

77.



po muzykę współczesną. Interesowała ją szczególnie improwizacja jazzowa nawiązująca do dźwięków występujących w otaczającej nas rzeczywistości, a także intrygujące melodie powstałe przy użyciu nowoczesnych technologii. Nie dziwi zatem nawiązana wcześnie współpraca z jednym z najbardziej awangardowych twórców muzyki współczesnej Krzysztofem Pendereckim, którego zaprosiła do tworzenia w Poznaniu oper dla dzieci (najsłynniejszą z nich był *Najdzielniejszy z rycerzy*, 1965).

Miłobędzka, Berdyszak, Wieczorkiewicz, Penderecki i inni przyjaciele Marcinka, a przede wszystkim kierująca teatrem Leokadia Serafinowicz, pragnęli tworzyć sztukę nie tylko dla dzieci, ale razem z dziećmi, „w której dziecko utożsami się z twórcą spektaklu. Siedząc na widowni, będzie obecne na scenie”[16].

Siała baba mak (1969)

Jednym z najważniejszych przedstawień powstałych w podobnym duchu był spektakl *Siała baba mak*. Przetłumaczono go na język francuski, niemiecki, angielski, hiszpański, włoski i wystawiono około 800 razy w kraju za granicą, m.in. w Liège, Wenecji, Berlinie Zachodnim, Hawanie, na klasycznych scenach teatralnych oraz w przestrzeni publicznej. Wszędzie odbierany był bardzo dobrze, zarówno przez dziecięcą, jak i dorosłą widownię[18].

Oryginalny tekst odnosi się do dziecięcej zabawy. Bohaterami sztuki Miłobędzkiej są Skarżypyta, Pajace i Król Lul. Całość składa się m.in. z dziecięcych aktywności z folkloru dziecięcego[19] — bohaterowie bawią się m.in. w siała baba mak, króla lula, jaworowych ludzi, kółko graniaste, komórki do wynajęcia, ale też w zabawy wymyślone przez autorkę sztuki. Grają na niewidzialnych instrumentach, wygłaszają mowy, bawią się w wojnę, palenie papierosów, posługując się rekwizytami, gestem i słowem. Sztuka nie ma jasno rozpoznawalnej fabuły, ponieważ Miłobędzka uporządkowała spektakl zgodnie z logiką i rytmem zabawy. Skarżypyta włącza się w akcję z zamiarem przemienienia działań zabawowych w rzeczywiste. Główny bohater jest według Joanny Żygowskiej „psuj-zabawą” — pragnie być ważniejszy od pozostałych, wprowadzając do akcji rywalizację, w której stawką jest władza. Dla przedstawienia charakterystyczne są właściwe zabawie nagłe zwolnienia i przyśpieszenia oraz wszechobecny w utworach Miłobędzkiej ruch — aktorów, przedmiotów, skojarzeń i znaczeń[20].

Spektakl można postrzegać jako rzecz dotyczącą władzy. Autorka stawia pytania o to, kto organizuje rzeczywistość, kto decyduje o jej zmianie i jak ją się przeprowadza. Jak powinna zachować się jednostka wobec grupy dzierżącej władzę? Jaką rolę w prowokowaniu zmiany pełni wyobraźnia? Członkowie zespołu Serafinowicz te poważne tematy uznali za zrozumiałe dla dzieci[21].

Miłobędzka chciała, aby na scenie znalazły się ekrany do rysowania scenografii przez samych aktorów ubranych w szare kostiumy i wyposażonych w pojawiające się „w cudowny sposób” rekwizyty[22]. Berdyszak miał jednak zupełnie inny pomysł — zaproponował wykonanie zmiennego, modularnego zestawu wiklinowych koszy i obręczy, które „animowane” przez aktorów, przekształcają się na oczach widzów w królewski tron, wieże, bramy, mosty, armaty, lunety, dziuple, schowki i mury[23]. Projekt umożliwiał także dekonstrukcję całej sytuacji teatralnej. W pewnym momencie kosze tworzyły na scenie teatr w teatrze, rodzaj parawanu, za którym występowali aktorzy w maskach[24]. Kostiumy były równie niejednoznaczne, np. Król Lul nosił czerwony

strój i złotą koronę, do której doczepiony był otaczający twarz wąski pałąk ze zwisającymi rączkami i nóżkami, a także formami sugerującymi brodę. Maska była jednocześnie lalką. Pajace nosiły kostiumy z wymalowanymi na kolanach i łokciach twarzami. Na głowach miały kapelusiki z pajacowymi rączkami, nóżkami i główkami. Te maski-lalki były miniaturowymi kopiami samych aktorów, duplikującymi ich tożsamość, maska Skarżypyty natomiast składała się z zasłaniającej nos aktora trąby oraz nadnaturalnej wielkości uszu, co według Violetty Sajkiewicz, było nawiązaniem do „słonia w składzie porcelany" — kogoś niezgrabnego, znajdującego się w niewłaściwym miejscu i czasie[25]. W trakcie spektaklu maska zmieniała właścicieli, przenosząc osobowość postaci na innych aktorów grających w przedstawieniu.

Kiedy gotowa była scenografia, reżyserka rozpoczynała pracę z aktorami. W archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie znaleźć można notatki do spektaklu, w których bardzo systematycznie przedstawiła zespołowi swoje rozumienie pracy nad spektaklem[26]. Aktorzy, czytając sztukę Miłobędzkiej, powinni zauważyć, że przynosi ona „uczucie zachwiania równowagi, utraty orientacji, znalezienia się w przyjemnym stanie balansowania świadomości — dziecka — czy dorosłego?". Reżyserka nakłaniała więc aktorów do grania dla dzieci i dorosłych, wprowadzania odbiorców w świat, gdzie relacja pomiędzy dorosłym a dzieckiem jest płynna. Widowisko tworzone w tym „ambiwalentnym stanie" uświadomić ma, „jak sytuacje sceniczne podobne są do naszych realnych — jak bardzo podobni jesteśmy do dzieci, jak bardzo dzieci przypominają nas. […]". Aktorzy powinni pamiętać, że aby dialog dorosłego i dziecka był satysfakcjonujący, musi poruszać problemy ważne dla obu stron zrozumiałym dla wszystkich językiem. Dzieci są niezwykle wdzięcznymi, obdarzonymi wyobraźnią widzami i nie należy ich traktować protekcjonalnie.

> Dziecko jest człowiekiem o dużej wrażliwości i bardzo dużej zdolności kreatywnej tylko o mniejszym doświadczeniu, […] ma swój własny osąd. Jest to widz wolny, niczym nie skrępowany i bardzo rzeczywiście twórczy. Nie przychodzi do teatru ze swoimi określonymi gustami, odbiera wszystko całkowicie bezinteresownie.

Serafinowicz zachęcała aktorów do współtworzenia z nią teatru dynamicznego, opartego na konflikcie, zaskakującego i akcentującego zmienność i inność teatralnych form. Teatru, który miał być „pierwszą szkołą dialektyki. Dialektyki myśli i wyobraźni". Składała wszystkie elementy spektaklu — tekst, scenografię, aktorów — w taki sposób, by umożliwić dzieciom i dorosłym rozwój krytycznego myślenia o otaczającej ich rzeczywistości. Tekst sztuki Miłobędzkiej opierał się na znanym młodym widzom dziecięcym folklorze. Oprawa sceniczna miała charakter modułowy, była lapidarna i otwarta na interpretację. Aktorzy nie tyle grali, co bawili się na scenie. Efektem był zrozumiały dla dzieci teatr plastyczny, który ona i jej zespół uważali za najbardziej odpowiedni dla rozwoju oraz stymulowania wyobraźni młodego człowieka.

Sztuka dla dzieci... i dorosłych

Przedstawienie *Siała baba mak* można postrzegać jako manifest sztuki Leokadii Serafinowicz, ale i efekt krytycznego stosunku artystki do obiegowej definicji dzieciństwa,

78.
Bajki, reż. Krystyna Cysewska i in., scenografia: Jan Berdyszak, Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1965, fot. archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

które w Polsce 50 lat temu uważano za niepoważne, beztroskie, wymagające nieustannej ingerencji i kontroli mądrzejszych dorosłych[27]. Kwestionowała ona binarną opozycję dzieci–dorośli, znosząc hierarchię pomiędzy uczącym dorosłym i uczonym dzieckiem — otrzymywali oni równą szansę uczenia się od siebie nawzajem. Było to zbieżne z koncepcją sztuki współpracującej z Serafinowicz psycholożki Marii Tyszkowej, która po latach przyznawała, że współpraca ta stanowiła inspirację dla jej badań[28]. Podkreślała ona, że dziecko jest „istotą, która się staje", a sztuka ma pomóc mu w samodzielnym budowaniu własnej perspektywy rozwojowej oraz dostarczyć odpowiedniego budulca do opanowania otaczającej rzeczywistości i kreowania nowej we własnych działaniach.

> Tworząc sztukę i przeżywając jej dzieła — jednostka ludzka, jaką jest dziecko — zyskuje szansę zwielokrotnienia tych przeżyć, jakich dostarcza jej świat realny, a zarazem chwilowego uwolnienia się od presji praw i wymagań w tym świecie obowiązujących. Kontakt z dziełami sztuki czyni więc człowieka wewnętrznie bogatszym, pozwalając mu zarazem zyskać poczucie dystansu w stosunku do siebie i do rzeczywistości realnej oraz siłę odbicia do przeskoczenia własnych już osiągniętych możliwości[29].

78.



Podobnie postrzegała znaczenie sztuki w rozwoju psychologicznym dzieci i dorosłych sama reżyserka. Tworząc dla dziecięcego odbiorcy, kładła nacisk na jego podobieństwo do dorosłego, przekonana, że mogą razem działać w przestrzeni sztuki.

Teatr transgeneracyjnej wspólnoty

Struktura generacyjna jest rozumiana w naukach socjologicznych jako zestaw praktyk, poprzez który jedni ludzie są określani jako „dzieci", a inni jako „dorośli". Kategorie „dzieciństwa" i „dorosłości" w takim procesie pozostają do siebie w nieustannej, ale nie równoważnej zależności. Leena Alanen, wskazując na podobieństwo *children's studies* do *women studies*, w swoich badaniach nad generacyjnością doszła do wniosku, że sama jej idea dyskryminuje dzieci, co pociąga za sobą potrzebę badania dzieciństwa z uwzględnieniem dziecięcej perspektywy[30]. Nie tylko dzieciństwo, dorosłość, ale także samo generacyjne rozróżnienie stanowi socjologiczną konstrukcję. Wydaje się, że koncentrując się na podobieństwach, Serafinowicz (wraz z całym swoim zespołem) pragnęła tę różnicę zdekonstruować, kreując w teatrze przestrzeń transgeneracyjnej wspólnoty.

Podobieństwa między dziećmi i dorosłymi były wykorzystywane jako platformy stymulujące pracę wyobraźni niezależnie od wieku twórcy czy odbiorcy. Spektakl *Siała baba mak* stanowi doskonały przykład takiego myślenia. Dążenie do stworzenia wspólnoty z widzem było zjawiskiem charakterystycznym dla teatru lat sześćdziesiątych, kiedy to widownia miała być otwarta na scenę i odwrotnie. Na tle takich zjawisk jak The Living Theatre, Bread and Puppet Theatre czy Odin Theatret teatr Serafinowicz jest o tyle oryginalny, że jego celem było stworzenie wspólnoty transgeneracyjnej dorosłych i dzieci[31].

Problem (?) Serafinowicz

Chociaż początki teatru dla dzieci sięgają w Polsce czasów przedwojennych, a po 1945 roku rozwijał się on bardzo prężnie dzięki pasji jego organizatorów oraz upaństwowieniu instytucji[32], to jednak do rzadkości należały ośrodki, które traktowały dziecko ze zrozumieniem specyfiki jego percepcji. A już zupełnie wyjątkowy był teatr z ambicjami tworzenia spektakli zrozumiałych zarówno dla dzieci, jak i dorosłych, z pełnym rozpoznaniem możliwości i specyfiki teatralnego medium, nie wspominając już o tworzeniu transgeneracyjnej wspólnoty. Poza Marcinkiem taki był Teatr Dzieci Zagłębia Jana Dormana[33]. Jednak w odróżnieniu od Dormana twórczość Serafinowicz cechowało nieustanne poszukiwanie nowych środków artystycznego wyrazu, eksperymentowanie z formą. Tworzyła teatr lalkowy, nieraz redukując formę lalki do przedmiotu, jak np. w spektaklach *Łaźnia* (1967) czy *Mątwa* (1968). Śmiało nawiązywała do ludowego folkloru, przyczyniając się do powstania spektakularnych oper dla dzieci jak wspomniany już *Najdzielniejszy z rycerzy* czy *O Kasi, co gąski zgubiła* (1967). Eksponowała relację aktora i lalki, która w rękach animatora miała funkcję symboliczną, jak np. w *Weselu* (1969) czy *Wandzie* (1970). Decydując się na współpracę z wybitnymi artystami, nieustannie poddawała krytycznej refleksji własne pomysły, co pomagało znaleźć różne sposoby komunikacji z widzem najmłodszym. Przyjmując zmienność i tworzenie kolektywne jako artystyczną metodę, bliska była artystom współczesnym stawiającym na działania zbiorowe jako przeciwwagę dla opresyjnych systemów społecznych[34]. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy w sztuce doceniane były przede wszystkim wyraźne, zazwyczaj męskie indywidualności, tego typu postawa skazywała wybitną reżyserkę na pozostawanie w cieniu, z którego dopiero dziś jest powoli wydobywana. Nieliczne poświęcone jej publikacje potwierdzają wyjątkowość jej dzieła, niemniej jednak pozostaje jeszcze bardzo wiele do zrobienia w tej kwestii, również w kontekście sztuk wizualnych, które w ostatnim czasie z coraz większą uwagą zajmują się sztuką kobiet i sztuką tworzoną dla dzieci[37].

Tekst powstał w ramach projektu Nowoczesny teatr lalkowy dla dzieci Leokadii Serafinowicz *finansowanego z grantu przyznanego przez European ArtEast Foundation (EAEF) i Delfina Foundation.*

79.
Pieśń o lisie Johanna Wolfganga Goethego, adaptacja: Leokadia Serafinowicz, reż. Wojciech Wieczorkiewicz, scenografia, projekt lalek: Jan Berdyszak, Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1961, fot. Brunon Cynalewski, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

79.



[1] *Plastyka kreująca teatr dla dzieci. III Biennale Sztuki dla Dziecka*, kat. wyst., BWA, Poznań 1977, s. nlb.

[2] Leokadia Serafinowicz była dyrektorką i kierowniczką artystyczną Teatru Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu w latach 1960–1976, a do 1980 jego konsultantem programowym. Zajmowała się także działalnością organizacyjną; zob. więcej: *Leokadia Serafinowicz, Dokumentacja działalności*, red. Honorata Sych, seria Lalkarze — Materiały do Biografii, t. 12, red. Marek Waszkiel, POLUNIMA, Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Arlekin, Łódź 1996.

[3] Świadczą o tym wypowiedzi współpracowników i przyjaciół Serafinowicz w katalogu jej monograficznej wystawy; zob. *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, red. Robert Fizek i inni, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1986.

[4] Dowodem na to jest chociażby uwzględnienie pracowników plastycznych, brygadierów, elektryków, stolarzy, krawcowych itd. w katalogu podsumowującym działalność Marcinka na początku lat siedemdziesiątych; zob. *Teatr Lalki i Aktora w Poznaniu*, 1945–1970, red. Andrzej Górny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1971.

[5] Zob. np. Violetta Sajkiewicz, *Przestrzeń animowana. Plastyka teatralna Jana Berdyszaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 33.

[6] Na tego typu oczekiwania wobec teatru ze strony szkół zwracał uwagę Henryk Jurkowski; zob. idem, *Aktualne problemy teatru dla dzieci i młodzieży*, w: *Sztuka i dziecko. Materiały I Biennale Sztuki dla Dziecka*, Wydział Kultury Powiatowej Rady Narodowej, Poznań 1973, s. 190.

[7] *Teatr Lalki i Aktora w Poznaniu, 1945–1979*, op. cit., s. 14.

[8] Leokadia Serafinowicz, *Nie tylko dzieciom*, „Polska” 1971, nr 4, s. 13–20.

[9] Violetta Sajkiewicz, op. cit., s. 35.

[10] Ibidem.

[11] Wystawiono tam następujące sztuki Miłobędzkiej: *Siała baba mak* (1969), *Ojczyzna* (1974), *W kole* (1974), *Janosik* (1975), *Bajka o…* (1976), *Ptam* (1977).

[12] Termin zaproponowany przez Joannę Żygowską, autorkę najnowszej monografii poetki; zob. eadem, *Skrzydła dla dzieci. Teatr poetycki Krystyny Miłobędzkiej*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2018, s. 57–70.

[13] Ibidem, s. 64.

[14] *Dziecko i teatr. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Maciej M. Kozłowski*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 587.

[15] Krystyna Miłobędzka, *W widnokręgu odmieńca. Dziecko — teatr — kosmogonia*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 61.

[16] Ibidem.

[17] Reżyserką była Serafinowicz, autorem scenografii Berdyszak. Można przypuszczać, że Wieczorkiewicz towarzyszył powstawaniu przedstawienia w sposób mniej formalny, chociażby poprzez rozmowy, ponieważ w tym czasie przygotowywał w Lublinie inne ważne w historii Marcinka przedstawienie *To jest Polska*.

[18] „[…] Tymczasem w inscenizacji Leokadii Serafinowicz ta eksperymentalna sztuka Miłobędzkiej przyjmowana jest przez dzieci z entuzjazmem i prawdziwą radością […]”; zob. Ewa Piotrowska, *O prawdziwym teatrze*, „Nurt” 1970, nr 7.

[19] Folklor dziecięcy można rozumieć za Jerzym Cieślikowskim jako teksty gier, dziecięce rymy, igraszki i powiedzenia, gry, zabawy.; zob. idem, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967. Żygowska proponuje rozszerzenie terminu, odwołując się do angielskiego odpowiednika — *childlore*, które wskazuje raczej na tradycyjną wiedzę, tradycyjne opowieści, mądrość dziecka; zob. eadem, op. cit., s. 23.

[20] Joanna Żygowska, op. cit., s. 38, 49, 54, 61–70, 106.

[21] O przedstawieniu *Siała baba mak* zob. więcej: Joanna Żygowska, op. cit., s. 104–110.

[22] Zob. Krystyna Miłobędzka, *Siała baba mak. Rewia dla dzieci*, s. 1. mps. Dostępny w teczce nr 70 z archiwum domowego Leokadii Serafinowicz, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

[23] Analizę modularności tych układów w kontekście minimalizmu zaproponowała Violetta Sajkiewicz; zob. eadem, op. cit., s. 88–89.

[24] Została tutaj zastosowana tautologia charakterystyczna dla sztuki konceptualnej.

[25] Violetta Sajkiewicz, op. cit., s. 113.

[26] Wszystkie cytaty z tekstu Leokadii Serafinowicz do programu na tournée po Włoszech, rkps w teczce nr 70 z archiwum domowego Leokadii Serafinowicz, archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

[27] Krzysztof Kosiński, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL*, Wydawnictwo Rosner i Wspólnicy, Warszawa 2006.

[28] Maria Tyszkowa, *Moje spotkania z Leokadią Serafinowicz*, w: *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz…*, op. cit., s. 49–50.

[29] *Sztuka dla najmłodszych. Teoria — Recepcja — Oddziaływanie*, red. Maria Tyszkowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań, 1977, s. 6.

[30] Leena Alanen, *Explorations In Generational Analyses*, w: *Conceptualizing Adult-child Relations*, red. eadem, Berry Mayall, Routledge, London 2001.

[31] Na jego podobieństwa do teatru wspólnoty zwróciła uwagę Violetta Sajkiewicz, op. cit., s. 77–78.

[32] Więcej o teatrze dla dzieci w przedwojennej i powojennej Polsce do lat siedemdziesiątych zob. Wanda Renikowa, *Tradycje teatru dla dzieci w Polsce*, w: *Sztuka i dziecko…*, op. cit., s. 161–182; Henryk Jurkowski, *Aktualne problemy teatru dla dzieci i młodzieży*, w: ibidem, s. 182–199. O historii teatrów lalkowych w Polsce zob. Marek Waszkiel, *Teatr lalek w dawnej Polsce*, Fundacja Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2018; idem, *Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944–2000*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2012.

[33] O teatrze Jana Dormana zob. Krystyna Miłobędzka, T*eatr Jana Dormana. Kto jest kim w sztuce dziecka*, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, Poznań 1990; Ewa Tomaszewska, J*an Dorman. Poeta teatru*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2010; *Archiwum Jana Dormana. Inspiracje, praktyki, refleksje*, red. Wiktoria Siedlecka--Dorosz, Marzenna Wiśniewska, Instytut Teatralny im. Zygmunta Raszewskiego w Warszawie, Warszawa 2017.

[34] Dotyczy tego np. wystawa *Peer-to--Peer. Praktyki kolektywne w nowej sztuce*, Muzeum Sztuki w Łodzi, kuratorka: Agnieszka Pindera.

[35] Warty wspomnienia jest tutaj feministyczny projekt badawczy HyPaTia, którego celem jest odnalezienie, przywrócenie pamięci, udokumentowanie i upowszechnienie wiedzy o kobietach tworzących historię polskiego teatru (hypatia.pl).

[36] Poza wspomnianymi już wyżej publikacjami w ostatnim czasie powstało kilka prac magisterskich jej poświęconych oraz nota o artystce; zob. Marek Waszkiel, *Leokadia Serafinowicz*, w: *Słownik scenografów teatru lalek 1945–1995*, red. idem, „Teatr Lalek" 1995, nr 1/2.

[37] Wystarczy wspomnieć chociażby monumentalny projekt badawczy w nowojorskim Museum of Modern Art zakończony wystawą *Century of the Child. Growing by Design 1900–2000*. Niestety, na wystawie nie zostały omówione sztuki performatywne, w tym teatr lalkowy.

80.
Pozytywka, 1960, reż. Jerzy Kotowski, scenografia: Jerzy Krawczyk, Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi

80.



Potencjalnie niebezpieczna. Polska powojenna animacja lalkowa

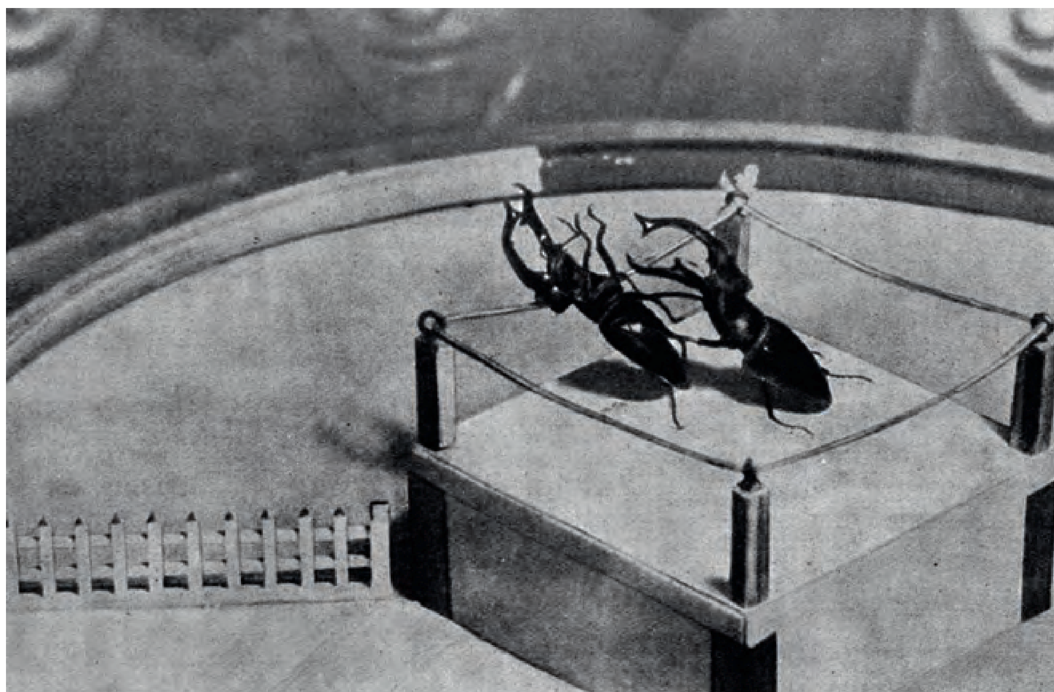
Adriana Prodeus

Zapomniana tradycja

Znamienne, że za mit założycielski polskiej animacji lalkowej uważa się film *Za króla Krakusa* (1947) Zenona Wasilewskiego, a zapomina o przedwojennym etapie. Jeśli już podaje się w wątpliwość tak wytyczony punkt startowy, to wyłącznie, aby przypomnieć o poprzedniku tego filmu, zniszczonym w czasie wojny *Krakusie* (1939). Tylko w literaturze specjalistycznej[1] pojawia się informacja, że jako pierwsze powstały „syntetyczne" dzieła Feliksa Kuczkowskiego, swobodne animacje z plasteliny. Jeden z nich ukazywał ogromną twarz widza, śmiejącego się z maleńkiego aktora, siedzącego mu na nosie, inny z nich to *Dyrygent* (1922) o rozległym czole, „żeby mieć rozmach do

81.
Władysław Starewicz, *Walka żuków*, 1910

81.



piorunowania widzów zmarszczkami" w rytm muzyki. Wreszcie filmy na zlecenie — *Burak żywiciel i sacharyniaki* (1929–1930) oraz *Pudding* (1929) — zabawy formalne i fantazyjne anegdoty, „kino wizyjne" improwizujące bez scenariusza.

Zatem ta zapomniana tradycja, emanująca lekkością i humorem, bez obowiązku obrazowania narodowych treści, a także uwolniona od linearnej fabuły, mogłaby stanowić dla polskiego filmu lalkowego dużo silniejsze źródło inspiracji niż nieudana, nudna adaptacja legendy o początkach polskiego państwa. Mogłaby, gdyby nie fakt, że nie zachowały się żadne tego typu filmy, jedynie nieliczne fotosy, a Kuczkowski w literaturze przedmiotu upamiętniony został jedynie przez Karola Irzykowskiego jako mityczny Canis de Canis[2].

Bardziej żywotnych początków filmu lalkowego należałoby więc szukać u samego zarania kina i to bliżej niż w Paryżu, u Georges'a Mélièsa — bo w Kownie, w 1910 roku. To tam entomolog Władysław Starewicz sfilmował walkę żuków jelonków, przypadkowo tworząc animację lalkową. Groza w jego dziełach, poza kontekstem „uśmiercenia" bohaterów i późniejszym poklatkowym ich „ożywieniem" (idea obecna w większości XIX-wiecznych traktatów o lalkach),

wynika z konfrontacji widza z jego martwym odbiciem. W tym sensie animacja lalkowa jest zawsze spojrzeniem w głąb śmierci, spotkaniem człowieka z doppelgängerem. Starewicz jednak nie został uznany za ojca-założyciela rodzimej animacji, dlatego, że nie wychował kontynuatorów i poza deklaracjami o polskiej tożsamości nie uczestniczył w tutejszym życiu artystycznym, ale może i z tego powodu, że rodzajowe fabułki jego filmów trącą dziś nieco atmosferą rekwizytorni drobnomieszczańskiego teatru. Szkoda, bo pod pretekstową intrygą czai się w jego filmie iście dantejska groza, a rycerze o owadzich głowach i groteskowe fantastyczne postaci wśród tajemniczej przyrody ustanawiają surrealny rodowód animacji o 37 lat wcześniej niż data powstania filmu Wasilewskiego. A opowiastka z czasów pogańskich, przemilczająca wiarę w bogów, mimo ukazania posągu Światowida w jednym z kadrów, gloryfikująca natomiast poddanie się panującej władzy, została uznana za początek animacji jeszcze w Polsce Ludowej.
I nie zmieniło się to do dziś.

Kinooptyka

Gdyby ścieżkę rozwoju wyznaczyć, poczynając od przedwojennych eksperymentów Kuczkowskiego, kontynuatorem tradycji byłby Andrzej Pawłowski, autor słynnych *Kineform* (1957), swobodnie improwizowanych przed kamerą. Najpierw jednak w 1950 roku stworzył ich bezpośredniego poprzednika:

> Duża, płaska waliza. Poręczna.
> Po otworzeniu: rama sceniczna, kurtynka, w głębi lustro pochylone do widza pod kątem 45°. Teatr lalek. […] U Pawłowskiego lalka jest w pozycji poziomej, aktor wygodnie siedzi ukryty za teatrzykiem, widz zaś widzi poprzez lustro wszystkie lalki w normalnej, pionowej pozycji, nie widzi tylko samego lustra[3].

Kolejnym rozwiązaniem był teatr epidiaskopowy z kilkucentymetrowymi laleczkami, wielkim ekranem i soczewką, która rzucała obraz „zamazany, jakby wychodzący z oddali, zbliżający się, aż zupełnie wyraźny i znowu niknący w rozchwiewających się formach"[4]. Pawłowski połączył tu technikę fotogramu z ideą spektaklu granego za każdym razem na nowo.

O wadze teatru jako machiny ruchomych obrazów pisze Kamil Kopania: „[Pawłowski] traktował teatr lalek jako środek wypowiedzi umożliwiający prowadzenie zakrojonych na szeroką skalę eksperymentów artystycznych, których budulcem były przede wszystkim światło, barwa, muzyka oraz poddawana deformacjom optycznym lalka"[5]. Słuszność tej tezy zdaje się potwierdzać inny pomysł artysty z lat sześćdziesiątych, czyli rzeźby, których nie można było zobaczyć, a jedynie dotknąć w swoistym teatrze dotykowym. „Tkwią w pudłach skonstruowanych jak zamknięte makietniki sceniczne, z jednym otworem do wkładania ręki. Dłoń odbiera dotykiem powierzchnię rzeźby, kształt — zmysły kierunkowe, mięśniowy i kostny. Zupełnie inny i nowy odbiór"[6].

Jednak kwestia animowanych kształtów, rozumiana szeroko, także jako eksperymenty z nagrywaniem zmiennych efektów barwnych, powraca w *Kineformach* w projekcjach na żywo.

> Na małym ekranie pojawiały się formy. Nie przedstawiały niczego i kojarzyły się ze wszystkim, zupełnie abstrakcyjne, w niewytłumaczalny i potężny sposób żywe, biologiczne, rodzące się i umierające najprawdziwszą śmiercią, dramatyczne

82.
Andrzej Pawłowski z pacynką własnego projektu, 1953, fot. archiwum rodziny artysty

82.



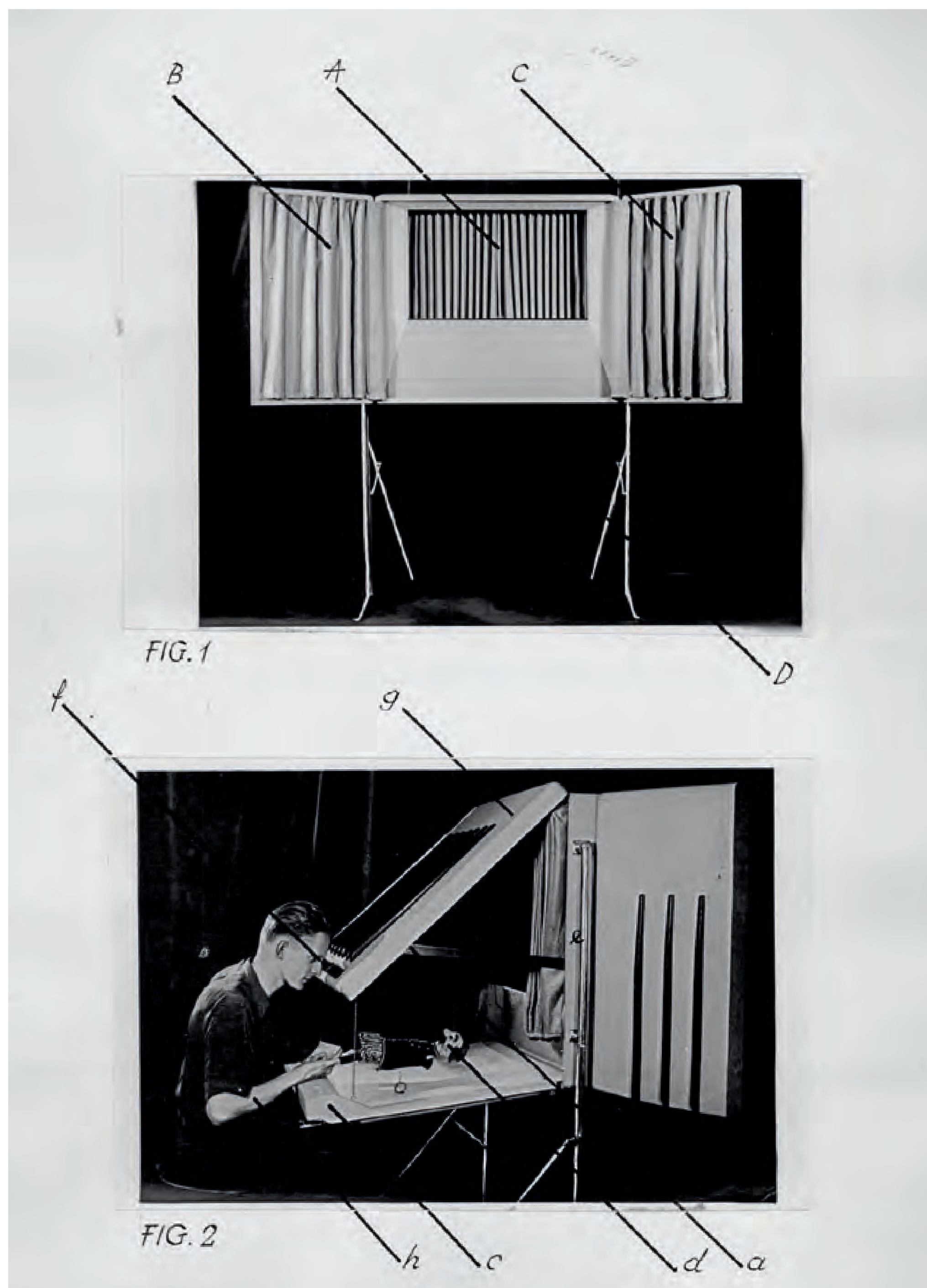
aż do utraty oddechu. Przy tym muzyka — jedyna dla nich możliwa, w której był Bach i głos Ymy Sumac, fale Martenota i krzyki zwierząt. Po seansie można było zajrzeć do aparatu. Kawałki kartonu, strzępki celofanu, parę bombek choinkowych, żarówka i soczewka. I to wszystko[7].

Zamiar, by ze zwyczajnych elementów wyczarować fantastyczne złudzenie, iluzję, powróci jeszcze w innych filmach, bo sztuczka leży u podstaw filmu trikowego. Jednak na tym etapie dla autora najważniejsze było udoskonalenie wynalazku, więc po etapie własnoręcznej animacji form, wykorzystał do tego celu silnik elektryczny (np. w pracach w pawilonie polskim na XI Triennale Architektury w Mediolanie), a wreszcie sfilmował je w ruchu.

Jedną z dwóch realizacji tego rodzaju — *Tam i tu* (1957) — rozpoczyna obraz gąszczu falujących ramion, z których wysuwa się dłoń, uruchamiając kalejdoskop obrazów, ewoluujących niczym koralowce fosforyzujące w ciemnej toni. Podobny, choć mniej spektakularny efekt niemal trzy dekady wcześniej uzyskali Themersonowie w swoich filmach fotogramowych[8]. U Pawłowskiego wizualny poemat zostaje spuentowany widokiem ludzkich profili, malowanych w geometryczne wzory. Jeden z nich przypomina ranę wokół oka — jakby ślad niekonwencjonalnego widzenia, które najwyraźniej cechowało autora. Duże znaczenie ma bowiem fakt, że kryształy barw w obu filmach, ale też na wystawach i w jego spektaklach, wyłaniały się ze smolistego tła, podkreślającego niesamowitość kolorowego widma. O widzeniu Pawłowskiego wiele mówi pewna historia: w 1944 roku zatrudnił się w Zakładzie Ogrodnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego na Prądniku — jego zadaniem powierzonym mu przez AK, z którą współpracował, była obserwacja pociągów na budowanej za murem wojskowej łącznicy. „Obserwowałem z dwoma chłopakami w nocy, pod zimę, coraz wcześniej ciemno, oczy się wysilały” — wspominał artysta. Wiele lat później znacznie pogorszył mu się wzrok i nie był w stanie pracować w ciemni, dlatego rozpoczął pracę nad luksografią z wykorzystaniem ludzkiego ciała, bez użycia aparatu. Być może więc za *Kineformami* stoi też szczególny rodzaj widzenia, podobnego do tego, jakie towarzyszyło *Powidokom* Władysława Strzemińskiego.

83.
Andrzej Pawłowski, przenośny lustrzany teatrzyk kukiełek, Kraków, opis wzoru użytkowego Ru-9603.
Opubl. 24.4 1951, fot. Archiwum Urzędu Patentowego w Warszawie

fig 1. A — kurtyna zasłaniająca scenkę, B i C — otwarte drzwiczki, D — nogi teatrzyku od strony widza
fig 2. a — zwierciadło (odbijające uzyskany obraz pacynki w kierunku widza), b — ściana pionowa,
c — podstawka (na rękę aktora), d — kukiełka, g — wieko podniesione pod kątem 45°, h — ręka aktora



83.

Pionierska autoironia

Oddając sprawiedliwość autorowi *Za króla Krakusa*, trzeba przyznać, że tworzył w skrajnie trudnych warunkach. Entuzjazm towarzyszący premierze oraz atmosfera wielkiego wysiłku związana z jego realizacją, sprawiły, że film przeszedł do legendy. W materiałach prasowych powtarzała się informacja, że twórcy na plecach przenosili ciężkie worki z gipsem służącym do budowy elementów planu filmowego[9].

Wasilewski wpłynął zasadniczo na historię polskiego filmu lalkowego, gdyż głęboko wierzył w przyszłość animacji i do połowy lat sześćdziesiątych, realizując filmy w Studiu Małych Form Filmowych Se-Ma-For, kształcił kolejnych lalkarzy. Właściwie wszystkie ważne filmy lalkowe kolejnych dekad są dziełem twórców należących do pierwszej grupy jego współpracowników, jak Lidia Hornicka, Adam Kilian, Jerzy Kotowski, Teresa Puchowska--Sturlis, Edward Sturlis, Jerzy Zitzman, a potem tych, którzy uczyli się przy ich filmach — Teresy Badzian, Haliny Bielińskiej czy Włodzimierza Haupego[10].

Związki filmu lalkowego z innymi dziedzinami, jak scenografia czy sztuki plastyczne, to temat na dużo szerszy artykuł, dlatego z konieczności przedstawię tylko główne odniesienia wizualne. Oczywiście, bez odpowiedniego języka filmu, czyli scenariusza, zdjęć i montażu, żadne dzieło przeznaczone do trwania w czasie nie jest niczym więcej niż tylko pięknym obrazkiem. A karykatura to obrazek szczególny: przejaskrawiony, skoncentrowany na portrecie i mający na celu ośmieszenie danej osoby czy zjawiska. Leży ona u podstaw filmu animowanego, bo, jak pisze Ülo Pikkov, dziedziny te łączą podobne sposoby konstruowania przerysowanych postaci oraz wyrazista, oparta na kontrastach narracja[11]. Groteskowy obraz życia i działania jest w animacji ważniejszy niż realizm szczegółu. Pierwsi animatorzy, jak Max Fleischer czy Emile Cohl, zaczynali od karykatury, Dżiga Wiertow także posługiwał się nią w *Radzieckich zabawkach* (1924). W Europie Wschodniej wydawano czasopisma satyryczne, w których animatorzy mogli publikować: „Szpilki" w Polsce, „Dikobraz" w Czechosłowacji, „Krokodil" w Rosji, „Kerempuh" i „Jež" w Jugosławii czy „Pikker" w Estonii. Dlatego fakt, że Wasilewski, pionier i nauczyciel kolejnego pokolenia twórców filmów lalkowych, wywodzi się właśnie ze środowiska satyryków, okazał się brzemienny w skutki. Debiutując w latach dwudziestych w „Cyruliku Warszawskim", współzałożyciel i współpracownik „Szpilek" tworzył najpierw obrazy z fotografii i gotowych elementów wyciętych z gazet, potem scenki z postaciami, które lepił z plasteliny, a następnie fotografował. Jego karykatury były w dużej mierze polityczne, antyhitlerowskie, zaś w późnym okresie twórczości pełne czarnego humoru, erotyki i surrealnej wyobraźni w typie Rolanda Topora.

Podobnych przemian trudno szukać w jego animacji rządzącej się widać innymi prawami. Nauczył się jej w studiu Włodzimierza Kowańki w 1935 roku, wtedy też próbował tworzyć własne nieudane kreskówki. Dwa lata później zrealizował w plastelinie reklamy dla wytwórni Trio-Film, a tuż przed wojną wspomnianą ekranizację legendy wawelskiej, finansowaną ze środków prywatnych. Mówiąc słowami Jana Lenicy, jego „jakby z drzewa wyrzezane figurki ludzkie, żyjące w zagadkowo-romantycznym otoczeniu o konstrukcji widzenia podobnej do obrazów Makowskiego"[12] ukształtowały wyobraźnię następców. Czy dalsze losy tego twórcy pokazują, że nie mógł rozwinąć się jako artysta filmu w epoce potępianego formalizmu?

W iście wywrotowym filmie *Pan Piórko śni* (1949) rozmarzony urzędnik leci łóżkiem nad miastem, śpiewając o buncie przeciw budzikowi.

84.
Zenon Wasilewski, karykatura, „Szpilki” 1938, nr 37

84.



Wkrótce w ekspresjonistycznym wnętrzu biura, z ruchomymi schodami i chodnikami, sprzeciwia się szefowi, związuje go w supeł i zamyka w szufladzie. Sam wprowadza trzy wolne dni w tygodniu, dwumiesięczny płatny urlop, „przydziały po słońce i śmiech”, czyli wciąż aktualne postulaty pracownicze. Zabiera też sekretarkę na wyspę miłości, ale nagle powraca budzik i wszystko okazuje się snem. Niewinna humoreska miała (i wciąż ma) potencjał rebelii, bo poszła na półkę, a zniechęcony Wasilewski realizował odtąd grzeczne bajeczki. Ale już podczas powstawania *Opowieści michałkowickiej* (1954) we wrocławskim studiu zadeklarował Andrzejowi Kossakowskiemu: „Jestem w okresie poszukiwań. Mam mocne przekonanie, że tworzę nową gałąź sztuki filmowej”[13]. Kolejne filmy z lat 1956–1958 (*Dwie Dorotki*, *Czarodziejskie dary*, *Kotek Napłotek* i *Szewczyk Dratewka*) nie obrazują tej przemiany, dopiero *Uwaga diabeł!* (1959) stanowi wyrazisty autokomentarz. Karykaturalnie roześmiane twarze publiczności reżyser portretuje na pokazie iluzji. Ten pokaz to czysta animacja: krzesełka skaczą przez obręcz jak zwierzęta w cyrku, stoły walczą ze sobą jak żuki Starewicza, koń z parasoli i szczotki dumnie kroczy po scenie. Reakcja rechoczących dorosłych jest niewspółmierna do tego, co się dzieje, dlatego jedyny zdystansowany widz zagląda przez lornetkę do głowy sąsiada, zapewne w poszukiwaniu jego mózgu. Nagle pojawia się diabeł przypominający skorpiona. Jego przygody oglądamy na scenie w telewizorze, niczym dobranockę (przytyk do roli narzuconej animacji). Diabłem jest może właśnie animacja dla dorosłych — mówiąca o złu i innych trudnych kwestiach, ale przecież zawsze kończąca się morałem i brawami. Trudno wyobrazić sobie bardziej gorzką opinię na temat sytuacji jej twórców.

Ton ten wyczuwalny jest również w kolejnych filmach, zwłaszcza w *Pięciu minutach dla zdrowia* (1959) i *Zbrodni na ulicy Kota Brzuchomówcy* (1961). Pierwsza miniatura poświęcona porannej gimnastyce ukazuje, jak bohater trenuje swoje ciało. Tak się w tym zapamiętuje, że lekarz musi rozłożyć go na części, ale po ponownym złożeniu w całość trening trwa dalej. Zauważalna jest tu polityczna aluzja: tytuł można rozumieć jako swoistą karykaturę dbania o siebie jak o sprawnie funkcjonujący mechanizm, element systemu, którego częścią jest bohater. Druga animacja Wasilewskiego, dowcipna ballada o łamanych z miłości konwenansach, opowiedziana poprzez kino gatunków — film akcji i romans —

85.
Uwaga diabeł!, 1959, reż. Zenon Wasilewski, Studio Filmów Lalkowych w Tuszynie k. Łodzi, fot. archiwum FINA

85.



wprowadza kontrast między dwuwymiarową postacią a trójwymiarowym otoczeniem. Temat do dziś obecny w filmie animowanym[14] odnosi się zarówno do klasowego rozwarstwienia społeczeństwa, jak i narzucanego przez władzę podziału politycznego: pod koniec słyszymy: „strzeżcie się osób płaskich", lecz nie wiadomo, kto w tym świecie naprawdę jest płaski.

Sarkazm reżysera wobec własnej dziedziny pojawił się także w *Drewnianym jeźdźcu* (1964), gdzie figurki z surowego drewna są toczone przez robaki, czy wreszcie w *Człowieku z lustra* (1966), w którym przyglądamy się delirium schizofrenicznego bohatera. Według Kossakowskiego, „największym paradoksem jest to, że Wasilewski, człowiek o splątanej psychice i biografii, obdarzony niewątpliwie bujną wyobraźnią, znany jest głównie jako twórca pogodnych filmów dla dzieci"[15], podczas gdy najwyraźniej był artystą złamanym przez epokę, którą mimo to z powodzeniem komentował w typowym dla siebie zjadliwym tonie.

Giannalberto Bendazzi pisze, że „przez pierwsze 15 lat po drugiej wojnie światowej animacja w Europie Wschodniej przypominała raczej animację sowiecką z lat trzydziestych: była przeznaczona głównie dla dzieci, skupiona na wychowaniu moralnym i obywatelskim oraz oporna zmianom stylistycznym"[16]. Jednak wcześniej, bo już pod koniec lat pięćdziesiątych, dało się zauważyć pewne zmiany w filmach takich jak *Albo rybka*… i *Wystawa abstrakcjonistów* (oba 1958), czy wspomnianym już *Uwaga diabeł!*. Znamienne dla twórczości tego okresu jest, że cieszyła się ona przywilejem państwowego finansowania produkcji, ale i podlegała wielu przymusom — nauczania dziecięcego widza i naśladowania tradycyjnych, uładzonych form, odrzucenia improwizowanej, swobodnej narracji, obowiązkowi budowy socjalistycznej wyobraźni narodu. Być może z tych uwarunkowań wynika niemal całkowity brak odniesień do teorii i metafizyki lalki, dość częsty w innych krajach bloku wschodniego.

86.



86.
Cień czasu, 1964, reż. Jerzy Kotowski, scenografia: Kazimierz Mikulski, Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi, fot. archiwum FINA

Lalka autorefleksyjna

Refleksja filozoficzna na temat istoty lalki nie została rozwinięta w ówczesnej animacji lalkowej, lecz, paradoksalnie, w animacji rysunkowej i wycinankowej. Określa się ją jako surrealistyczną, bo to surrealiści najczęściej ukazywali ludzkie ciało jako mechanizm. Zrealizowany w tym duchu film *Był sobie raz* (1957) Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka stawiał pytanie o mechanikę ekranowego bohatera, a kolejne ich dzieła podważały jedność tożsamości lalkowego sobowtóra. W powstałym we Francji *Panu Głowie* (1959) Lenica czynił bohatera nierozumnym manekinem, który „nie jest już panem swojej głowy", i wraz z rosnącym uznaniem ostatecznie traci twarz. *Koncert pana i pani Kabal* (1962) Borowczyka (również produkcja francuska) podejmował temat zmiennego i pokawałkowanego ciała, które usiłuje się scalić, nawet pod postacią mebla czy instrumentu. Temat ten powrócił szerzej w jego pełnometrażowym *Teatrze pana i pani Kabal* (1967), jednak najpełniejszy wyraz zyskał w *Wiklinowym koszu* Mirosława Kijowicza z tego samego roku, jednym z najwybitniejszych filmów animowanych w historii polskiego kina, także za sprawą niezwykle udanej współpracy Bohdana Mazurka ze Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia z Krzysztofem Komedą. Fabuła tej miniatury opowiadana jest powoli i oszczędnie, a napięcie rośnie wraz z nasilającym się poczuciem nieuchronności zdarzeń. W pustym polu starzec wyrzuca z kosza oderwane członki lalek, składając z nich automaty. Tresuje je, wydając im rozkaz dotarcia do wskazanego punktu, którego nie widać na ekranie. Mechaniczny tłum buntuje się i rozczłonkowuje swojego twórcę, a następnie podąża w przeciwną stronę, gdzie majaczy wyobrażony cel.

Manekiny Kijowicza również bawią się w pozorowanie życia, aby wreszcie przejąć władzę. Wątek ich zbiorowego sprzeciwu został wykorzystany jako metafora historii idei politycznych, podobnie jak w innych filmach polskiej szkoły animacji, stawiających komentarz polityczny na pierwszym miejscu, np. w znakomitych *Schodach* (1969) Stefana Schabenbecka. Obraz jednostki zagubionej w niekończącym się labiryncie, która, wspinając się na ostatni (jak się wydaje) schodek, umiera z wyczerpania, a jej ciało tworzy kolejny stopień, to deliryczna wizja atmosferą nawiązująca do *Więzień* Piranesiego. Ale na pierwszym miejscu w recepcji filmu i tak pozostaje kontekst krytyki nieludzkiego systemu wchłaniającego ludzi i stawiającego im nieosiągalne cele. Szkoda, że zapomina się o świetnym *Mundurze* (1965) Sturlisa. Strój generała odlatujący z trzepaka przypominającego szubienicę, wkrótce namierzony przez radar, to celna metafora państwa kontroli, w którym guzik atomowy służy do zestrzelenia przypadkowego celu. Nie pamięta się też o *Pozytywce* (1960) Kotowskiego ze scenografią Jerzego Krawczyka, filmie, który skupia się na satyrze systemu, choć ukazuje rzekomo carską Rosję. Zegarmistrz wyciąga mechanizm z zepsutej głowy lokalnego namiestnika, by wybrać inny ze zbioru nakręcanych głów i naprawić usterkę, bo „długo nie można żyć bez władzy". Metafory lalki politycznej zapełniały polską animację tamtych lat, zaś teoria manekina, lalki, ludzkiego sobowtóra nie została przepracowana, bo inne dziedziny wcześniej pytały o naturę animowanej materii.

Wprawdzie zdezaktualizowały się już postanowienia zjazdu filmowego w Wiśle z 1949 roku, kiedy, dostrzegając w lalce jej wywrotowy potencjał, zobowiązano animację do dydaktyzmu i edukacji najmłodszych w tradycjonalistycznej estetyce. Lecz państwowe studia, jak wspomniany Se-Ma-For w Łodzi i powstałe nieco później Studio Miniatur Filmowych w Warszawie, wciąż były bardziej upolitycznione niż Studio Filmowe Kadr, gdzie Borowczyk i Lenica robili swe

filmy. Lalkowe animacje wymagały też szerszego zespołu realizatorów, związane były z większymi kosztami, przechodziły przez drobniejsze sito kwalifikacji komisji scenariuszowych i rad artystycznych. Tak więc praktyka animatorów w filmie lalkowym ograniczała się do pozytywistycznie pojętej edukacji, a powrót do bardziej awangardowych idei, z epoki filmów Starewicza, wydawał się niemożliwy.

Niebezpieczny potencjał

Zdarzały się jednak wyjątki. Filmy, które zachowały związek z teatrem małych form, pokazują możliwości metaforyczne skromnych, nieefektownych lalek w kameralnej skali, czy wręcz obiektów. Takim filmem jest *Worek* (1967) Tadeusza Wilkosza, makabreska o śmiercionośnej przestrzeni ukrytej wśród zwykłych przedmiotów. Podobna czarnej dziurze, zyskuje postać zębatego worka, który na maleńkiej scenie przypominającej półkę kredensu, pożera swoje ofiary: zegary, parasol, ubrania, młynki do kawy. Początkowo powodem polowania jest chęć popisania się przed damskimi rękawiczkami, ale wkrótce rośnie apetyt, worek pochłania również swe admiratorki, zaś inne przedmioty wypowiadają mu wojnę. Przekłuty szpikulcem, kłapie nie zębami, lecz metalowym pudełkiem. Jako maczuga miażdży swoje ofiary, pocięty nożyczkami zdaje się umierać, ale zaraz zmienia się w ośmiornicę i coraz sprytniejszy urasta do potężnych rozmiarów. Chciałoby się zajrzeć mu do wnętrza, bo zniszczył prawie cały świat ekranowy i w nim samym musi toczyć się entropia, ale reżyser poprzestaje na komentarzu polityczno-historycznym, że przemoc nie ma dna, a walka z nią jest beznadziejna. Jednak odczytany bardziej uniwersalnie worek uosabia pierwotną siłę rozpadu, film zaś zapoczątkowuje nową perspektywę, do której reżyser *Przygód misia Colargola* (1968–1974) i *Trzech misiów* (1982–

87.



87.
Bazyliszek, 1961, reż. Wojciech Wieczorkiewicz, Leokadia Serafinowicz, scenografia: Leokadia Serafinowicz, Studio Miniatur Filmowych w Warszawie, fot. archiwum FINA

88.
Sprzedawca fantazji, 1969, reż. Lidia Hornicka, scenografia: Henri Poulain, Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi, fot. archiwum FINA



88.

89.
Wystawa abstrakcjonistów, 1958, reż. Jerzy Kotowski, scenografia: Kazimierz Mikulski, Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi



89.

90.
Imieniny Jacka, 1962, reż. Edward Sturlis, Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi, fot. archiwum FINA

1986) niestety nie powrócił. *Worek* pozostaje najbardziej drapieżną z jego realizacji, sytuuje się też najbliżej sztuk plastycznych, korzystając z ready mades ledwie parę lat po Tadeuszu Kantorze, który włączając codzienne rzeczy w obręb płótna, ocalał „realność niższej rangi". Wilkosz, absolwent praskiej FAMU, wniósł do polskiej animacji czeską tradycję surrealizmu, posługującego się gotowymi przedmiotami.

Przedmioty te łączono z żywym planem jak w *Pchle Szachrajce* (1967) Zofii Ołdak, a wcześniej w *Bucie* (1959) autorstwa wybitnych twórców animacji, Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego. Zaczęli oni karierę w Szwajcarii w 1949 roku, a wkrótce ich zapałczana *Zmiana warty* (1958) odniosła sukces na festiwalu filmowym w Cannes w 1959. „Przemawiamy grą przedmiotów, nadajemy im urojone, wewnętrzne życie, sugerujemy, że każda z rzeczy jest czymś indywidualnym, co może zaważyć na naszym życiu" — mówili[17], choć *But* pokazuje zabawę z przedmiotem raczej infantylną niż metafizyczną. Kiedy obiekt znika, bohater (grany przez reżysera) wychodzi z pokoju zabaw w samych skarpetkach na zalany deszczem świat, gdzie majaczy abstrakcyjny pejzaż przypominający scenografię innego filmu reżyserów *Albo rybka…* Ten ostatni otrzymał miażdżące recenzje mimo nowatorskiej estetyki, w przypadku której geometryczne formy i muzyka elektroniczna Włodzimierza Kotońskiego zderzone są z obrazem wędzonej ryby, jakby dając wybór: „decydujemy się w sztuce na syntezę kształtów, kolorów, dźwięków — albo też wybieramy naturalistyczną rybkę"[18]. Treść filmu była o tyle ważna, że polskie władze właśnie powróciły do tępienia eksperymentów formalnych w kinematografii.

Na tym etapie polski film animowano-aktorski nie osiągnął poziomu dzieł Jana Švankmajera, daleko było mu też do słynnej *Maskarady* Saula Steinberga sfotografowanej przez Inge Morath (1959–1963). Nawet gdy Kotowski, w ciągu długiej kariery próbując rozmaitych stylów i technik, konstruował nonsensowny żart w filmach spod znaku Zielonej Gęsi — *Miłość, zazdrość, nietolerancja* (1969) i *Gdyby*

90.


91–93.
Horyzont, 1970, reż. Jerzy Kotowski, scenografia: Maciej Szańkowski, Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi



91.



92.



93.

Adam był Polakiem (1976) — nie wyszedł poza rodzajową anegdotę.

Tytułem, który wprowadził nowy nastrój i sens w hybrydę teatru przedmiotów i żywego planu był *Sprzedawca fantazji* (1969) Lidii Hornickiej z oprawą plastyczną Henri'ego Poulaina, francuskiego scenografa współpracującego z łódzkim Teatrem Pinokio, która wykorzystywała przedmioty codziennego użytku, origami i lalki, a także realistyczną fotografię. Jego smutne lalki teatralne z ciężkimi powiekami i twarzami naznaczonymi cierpieniem mogłyby wiele zmienić w stylistyce produkcji animowanych, gdyby na tego rodzaju estetykę było wtedy miejsce w kinie.

Lalkoportret

Inspirujące dla polskiej animacji lalkowej okazały się prace duetu w składzie: Kazimierz Mikulski, surrealizujący malarz, twórca Cricot 2, i Lidia Minticz, wybitna scenografka teatralna i filmowa, pracująca później razem z mężem Jerzym Skarżyńskim. Zaczęli od współpracy przy *Ośle w lwiej skórze* (1956) Lechosława Marszałka, potem stworzyli oprawę plastyczną filmów Kotowskiego, jak np. *Ostrożność* (1957), *Wystawa abstrakcjonistów*, *Baśń o korsarzu Palemonie* (1959) czy *Czarny król* (1961). Ich lalki są jednocześnie karykaturami i bogatymi w znaczenia maskami. Mikulski — malarz i kierownik plastyczny krakowskiego teatru Groteska — na scenie uczłowieczał lalkę i ulalkowiał człowieka. Jego prace charakteryzował elegancki, dekoracyjny styl, operujący płaską przestrzenią i pastelowymi barwami.

Bardziej oszczędny w wyrazie był jego projekt do *Cienia czasu* (1964) Kotowskiego. Spod hełmu esesmana, spoczywającego na dnie jeziora, wypełzają szkieletowe dłonie, kojarzące się z rysunkami Edwarda Goreya i Tima Burtona. W tym mocno surrealnym filmie wyczuwa się, że jego reżyser był starszym absolwentem tej samej szkoły, co Wilkosz, również korzystał ze świetnie wyposażonej wytwórni w Barrandovie i bogatych intelektualnych tradycji Pragi.

Groteska jako połączenie humoru i dramatu to znak rozpoznawczy autora oprawy plastycznej kilkudziesięciu filmów animowanych, Adama Kiliana, którego domeną były wyraziste zestawienia barw i osadzenie motywów wizualnych w etnografii i historii sztuki. Jego projekty do *Przygód Rycerza Szaławiły* (1956) w reżyserii Edwarda Sturlisa, z którym często współpracował, umiejscowiały film w tradycji literackiej — lalki zawierają wizualne cytaty zarówno z Don Kichota, Szwejka, jak i Barona Münchausena. Wspaniałe orientalne motywy wykorzystał w *Przygodach Sindbada Żeglarza* (1957) Sturlisa. Gra skalą, fakturą, błyskiem złota, szkła, porcelany, a zwłaszcza cytaty z południowoazjatyckiej sztuki budowały tajemniczy klimat fantastycznej podróży.

Kiliana zapraszano jednak najczęściej do filmów adresowanych do najmłodszych. Pokazywał wtedy potencjał tkwiący w zwyczajnych zabawkach — w dydaktycznym filmie *Klocki* (1967) Teresy Badzian tchnął życie w tych bohaterów dziecinnego pokoju, przeciwstawiając im nadmuchiwanego ogromnego słonia. Kilian traktował sztukę jak zabawę, z całą powagą dziecka. „Radość życia wystrugać nawet z patyka" — brzmiało jego motto. Znalazłszy się w 1942 roku w Ałma-Acie, poszedł do Mosfilmu, gdzie pracował wówczas jego idol, Siergiej Eisenstein. Kilianowi polecono utoczyć z drewna lalki, więc wykorzystał do tego celu fragmenty balustradki z eleganckiej klatki schodowej. Tak został uczniem Aleksandra Ptuszki i wraz z innymi plastykami tworzył rekwizyty i scenografię do pierwszej części *Iwana Groźnego* (1944).

94.
Orfeusz i Eurydyka, 1961, reż. Edward Sturlis, scenografia: Adam Kilian, Zofia Stanisławska-Howurkowa, Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi, fot. archiwum FINA

Rosyjską tradycję do polskiego kina wniósł też przywoływany już Edward Sturlis, jeden z najbardziej oryginalnych twórców animowanych baśni i mitów, pracujący w duecie z żoną Teresą. Traktował animację jako galerię obrazów i przestrzeń dla baśni. W jego cyklu mitologicznym — *Damon* (1958), *Bellerofon* (1959), a zwłaszcza *Orfeusz i Eurydyka* (1961) — uderza ogromne zróżnicowanie lalek w spójnie przedstawionym świecie. Mają nieruchome twarze z wyrazistym spojrzeniem, niektóre przypominają totemy lub lalki wudu. Światło

94.



w podziemiach Hadesu i ruchy kamery naśladują konwencje kina fabularnego, zwłaszcza *film noir*.

Kończąc ten artykuł tematem zdjęć filmowych w animacji lalkowej, realizowanych przeważnie w poetyce stylu zerowego z użyciem statycznej kamery z lalką w centrum kadru, w planie ogólnym i półzbliżeniach, trzeba wspomnieć nazwiska Leszka Nartowskiego czy Eugeniusza Ignaciuka. Wyjątki od „przezroczystych" zdjęć są nieliczne, np. Aleksandra Lipowskiego do *Bazyliszka* (1961). Legenda o bazyliszku staje się przerażająca za sprawą ciemnego, migoczącego obrazu, osaczającej przestrzeni, a także muzyki Krzysztofa Pendereckiego. W zdjęciach miasta ciemność oblepia mokry bruk. Błyskają oczy sów, ożywają płaskorzeźby, ryczy twarz dzwonu, a bazyliszek szamocze się złowrogo, ziejąc prawdziwym ogniem. Udany horror powstał dzięki wrażeniu niestabilnego obrazu, bo przecież w warstwie fabularnej to opowieść o niewinnych dziatkach uciekających przed pociesznym potworem.

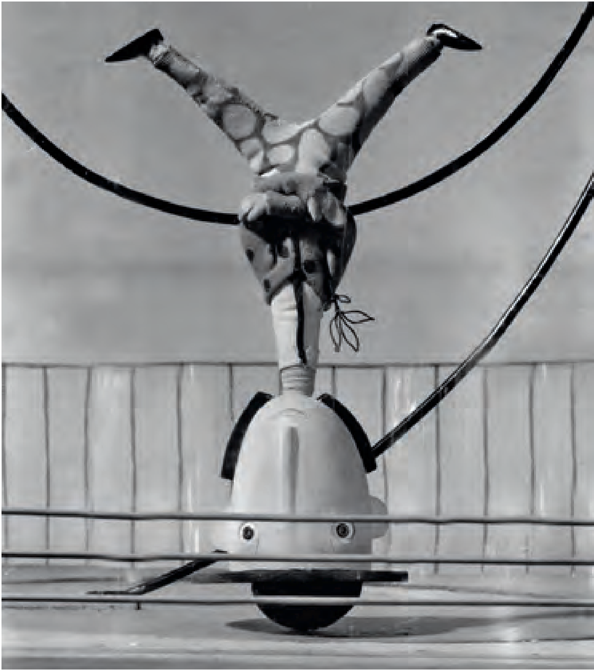
Dalekie od przeciętności są zdjęcia do *Wesołej Ludwiki* (1968) Teresy Badzian, zapewne dzięki debiutującym wówczas artystom sztuki operatorskiej: Sławomirowi Idziakowi i Zbigniewowi Rybczyńskiemu, którzy eksperymentowali z nieostrością obrazu, różnymi kierunkami ruchu kamery i lalek czy ich odbiciami w wodzie. Filmowali lalki przez migoczące płomyki świec, w centrum kadru umieszczali kształty trudne do zidentyfikowania, odwracali kierunki — był to dla nich poligon doświadczalny, także w kwestii montażu, na który musieli mieć wpływ. Rybczyński animował lalki niepoklatkowo, rwąc ich ruch, jakby w pośpiechu. W efekcie powstał obraz filmowy, z jednej strony naśladujący ludzkie widzenie, z drugiej teatralny i niezwykle wystylizowany.

Oryginalny jest również sposób filmowania w *Horyzoncie* (1970) Kotowskiego, gdzie

z plątaniny żelastwa wyłaniają się kształty przypominające mechanicznego insekta. Bohater wyzwala się z tworzącej go materii, by przejść przez żeliwną bramę rzeczywistości w świat geometrycznych form. Zdjęcia Józefa Robakowskiego, kończącego wtedy wydział operatorski łódzkiej Filmówki, uwypuklają niestabilność i brak odniesienia dla obserwowanej przestrzeni, eksponują dotykalny wymiar animowanego materiału, kojarząc się ze sztuką materii. Przypominają metalowe reliefy Zdzisława Beksińskiego czy neutronikony Jerzego Rosołowicza. To także jedno z nielicznych dzieł lalkowych kwestionujących naturę samego przedmiotu. „Rzecz jest tylko rzeczą" — przewrotnie głosi ten film. Jednak niebezpieczny potencjał animacji, skłaniający władze PRL do ścisłej kontroli twórców, by mimochodem nie pozwolili sobie na eksperyment, pokazuje, że lalka może zawieść nas w rejony, o jakich nam się nie śniło. Widocznie lalka nie jest tylko lalką, jak chciano, żebyśmy myśleli.

95.
Manguar, 1961, reż. Edward Sturlis, Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi, fot. archiwum FINA

95.



1

Przede wszystkim w publikacjach Marcina Giżyckiego, z których zaczerpnęłam informacje o Kuczkowskim: *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000; idem, *Przed 1945: prekursorzy i pionierzy*, w: *Polski film animowany*, red. idem i Bogusław Zmudziński, Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008; idem, *Kino — Media — Sztuka — Twórcy. Szkice*, Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych, Warszawa 2016.

2

Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 255–262.

3

Te i kolejne informacje o Pawłowskim zaczerpnęłam z wywiadu Juliusza Garzteckiego z artystą, „Ty i Ja" 1963, nr 6, s. 4–7.

4

Ibidem.

5

Kamil Kopania, *Teatr lalek, Bauhaus, Richard Teschner, Kineformy. Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego,* „Kwartalnik Filmowy" 2002, nr 39/40, s. 256.

6

Wywiad Juliusza Garzteckiego z artystą, op. cit.

7

Ibidem.

8

Apteka (1930), *Drobiazg melodyjny* (1933), *Oko i ucho* (1944–1945).

9

Zresztą, ów benedyktyński wysiłek animatorów, przypominany każdorazowo przy każdej realizacji filmu aż do dziś, stanowi część mitologii kinematografii animowanej, w szerokim odbiorze sytuowanej nieco z tyłu za dokumentem i fabułą.

10

Warto wspomnieć o „widmowej" roli kobiet u boku reżyserów: siostry Wasilewskiego, Ireny, wspomnianej Teresy Puchowskiej-Sturlis współpracującej z mężem przy jego filmach, Ireny Zitzman, również asystentki męża, czy Teresy Byszewskiej, która współtworzyła filmy Jana Lenicy. W tamtym czasie samodzielnie reżyserowały jedynie: Teresa Badzian, Janina Hartwig, Krystyna Dobrowolska; potem: Alina Kotowska, Maria Krüger, Zofia Ołdak, Alina Maliszewska, Zofia Oraczewska i Katarzyna Latałło, a i im trudno było wyjść poza tematykę przeznaczoną dla widza dziecięcego.

11

Ülo Pikkov, *Anti-animation. Textures of Eastern European Animated Film*, Estonian Academy of Arts, Tallinn 2018, s. 83–101.

12

Jan Lenica, „Odrodzenie" 1948, nr 20, cyt. za Marcin Giżycki, *Z kogo się śmialiście. 30 lat*, „Szpilki", 9.06.1974.

13

Andrzej Kossakowski, *Zenon Wasilewski, pionier filmu animowanego w Polsce*, „Ekran" 1986, nr 6, s. 2–3.

14

Np. w *2D or not 2D* (2003) Paula Driessena, *Flatland: the movie* (2007) Dano Johnsona czy odcinku *Futuramy* Matta Groeninga z 2013 roku.

15

Andrzej Kossakowski, op. cit.

16

Giannalberto Bendazzi, *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis, 1994, s. 151.

17

Stanisław Janicki, *O rzeczywistym i tzw. eksperymencie oraz o sytuacji w artystycznym krótkim metrażu*, „Film" 1960, nr 10, s. 10–11.

18

Tadeusz Kowalski, *Wieloznaczny eksperyment*, „Film" 1959, nr 36, s. 4.

96.
Ubu Król, 1972, reż. Michael Meschke, scenografia: Franciszka Themerson, SVT, Szwecja

96.



Światy niby-dźwiękowe. O muzyce współczesnej w polskim filmie i teatrze lalkowym

Jan Topolski

Kino lalkowe to gatunek alchemiczny. Niczym w laboratorium ukazuje samą istotę kreacji dzieła filmowego: ożywiania martwych przedmiotów i nieruchomych fotografii. Ten aspekt magii był obecny już w pionierskich próbach Władysława Starewicza animacji żuków jelonków. Zapragnął sfilmować walkę samców o samicę, jednak włączenie reflektorów sprawiło, że zaniepokojone owady nieruchomiały. Autor *Pięknej Lukanidy* (1912) połączył więc swoją pasję entomologiczną z fotograficzną, uśmiercając i preparując żuki, a następnie filmując je, klatka po klatce, w różnych pozach. Choć owady musiały złożyć żywot na ołtarzu sztuki, zostały potem niejako wskrzeszone, by toczyć boje i przeżywać namiętności w ludzkich strojach. Ich życie po życiu zostało przez

rosyjsko-polskiego animatora tak pieczołowicie odtworzone, że nawet bez akompaniamentu dźwiękowego ogląda się to bardzo dobrze, choć nierzadko to właśnie muzyka potrafi najlepiej uwiarygodnić alchemiczną przemianę stopklatek i skokowego ruchu w płynność gestów i narracji. Te wielokrotnie opisywane relacje między dwiema warstwami francuski teoretyk i kompozytor Michel Chion nazwał jakże trafnie „kontraktem audiowizualnym”[1]. Cechy jednej z nich — w tym wypadku ciągłość, faktura, dynamika — przechodzą na drugą, wyznaczając jej odbiór. Nie znaczy to bynajmniej, że zarówno muzyka, jak i film muszą być utrzymane w podobnej estetyce; wręcz przeciwnie — reżyser często poszukuje nowych światów, a kompozytor pozostaje w niewoli konwencji (i odwrotnie).

Przyglądając i przysłuchując się polskim filmom lalkowym z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, napotykamy często na rozziew między warstwami, ukazujący, że wspomniany kontrakt audiowizualny zdaje się być spisany na papierze kiepskiej jakości. Za przykład posłużyć mogą liczne muzyczne ilustracje Zbigniewa Turskiego w neoklasycznym stylu i orkiestrowej szacie, pisane dla czołowych polskich animatorów[2]. W tym tekście chciałbym jednak przyjrzeć się wybranym i dostępnym wyjątkom, gdzie eksperymentalny obraz spotkał się z podobną sobie muzyką. Oryginalnie termin *experimental music* wszedł do języka w powiązaniu z tzw. szkołą nowojorską pod patronatem Johna Cage’a, gdzie sam proces prób, hipotez i eksperymentów istotniejszy był niż ich niepewne (i nie zawsze udane) rezultaty. W polskim kontekście najczęściej wymienia się podobne dokonania z dziedziny sound artu, konceptualizmu czy te powstałe w legendarnym Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia. Ośrodek ten założono w 1957 roku z intencją produkowania nowatorskich audycji, ilustracji do filmów, słuchowisk i innych form oraz prowadzenia poszukiwań na gruncie akustyki czy elektroniki.

Bliskie związki Studia Eksperymentalnego i kina rozpoczynają się od barwnej genezy kamienia węgielnego polskiej muzyki elektronicznej. Oto bowiem na potrzeby lalkowego filmu *Albo rybka…* (1958) w reżyserii Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego dźwiękową ilustrację stworzył Włodzimierz Kotoński. Z niewykorzystanych skrawków zmontował w tym samym roku legendarną *Etiudę „konkretną” (na jedno uderzenie w talerz)*, uznawaną za pierwszy polski utwór muzyki elektroakustycznej. Brzmienie perkusyjnego instrumentu poddał w nim rozmaitym studyjnym transformacjom, zgodnie z estetyką francuskiej *musique concréte* — cięciu i sklejaniu, filtrowaniu (spektrum) i odwróceniu

97–98.
Albo rybka…, 1958, reż. Halina Bielińska, Włodzimierz Haupe, Studio Miniatur Filmowych w Warszawie, fot. archiwum FINA

97.



98.



Jan Topolski

(obwiedni). Wspomniany wyżej lalkowy film cenionego duetu animatorów opowiadał o perypetiach kilku ożywionych przedmiotów rywalizujących o swoje względy w abstrakcyjnej przestrzeni. Wszystkie zbudowano ze zwykłych materiałów jak drewno, metal czy drut, niczym rzeczy z odzysku. Skłoniło to Zofię Lissę — wybitną marksistowską muzykolożkę, wyczuloną wszakże na współczesność — do wysnucia daleko idących analogii. Warto je przytoczyć w obszernym cytacie, tym bardziej, że przemawia przezeń, i to z bardzo niewielkiego dystansu, świadek epoki:

> Tutaj preparowany materiał dźwiękowy jest odpowiednikiem całkowicie nierealistycznej, także swoiście „preparowanej" warstwy przedmiotów przedstawionych, o pseudoludzkich stosunkach wzajemnych i takichże pseudoludzkich „emocjach" [...] Muzyka, podkreślając ich pseudoemocje, zwiększa tylko potworność, nie mówiąc już o potworności samej „tezy moralnej" całego filmu (ukochana sprzedana za rybkę). W filmie tym wszystkie przedmioty przedstawione są sztucznie konstruowane, nic więc dziwnego, że i materiał dźwiękowy należy do tej samej kategorii zjawisk [...] jest materiałem preparowanym, w niczym nie przypominającym tradycyjnej muzyki filmowej. Jego jednolity charakter brzmieniowy i jednorodna funkcja przyczyniają się wydatnie do integracji całości. Z wielkiego bogactwa wielorakich funkcji i możliwości powiązań strefy słuchowej z wizualną tutaj realizowana jest tylko jedna — muzyczne ilustrowanie ruchów, ale za to z żelazną konsekwencją. I tylko modyfikacje kolorystyczne preparowanego materiału dźwiękowego mają podkreślać niby-ludzki stosunki między potworkami-bohaterami i ich niby-ludzkie przeżycia emocjonalne. [...] Zmechanizowane przyleganie odrealnionej strony dźwiękowej do tej widzialności zwiększa nienaturalny charakter przedmiotów przedstawionych. Muzyka elektronowo-konkretna niezwykłością swego materiału i kolorytu powiększa ten efekt i właściwie jest jedynym „naturalnym" korelatem tego nie-naturalnego światka. Jest światem także niby-dźwiękowym[3].

Warto docenić fakt współpracy Bielińskiej i Haupego, wówczas pary animatorów na fali wznoszącej, z Kotońskim —w tamtym czasie od nich znacznie mniej rozpoznawalnym — biorąc pod uwagę, że niewiele wcześniejsze filmy *Zmiana warty* i *But* zrealizowali ze wspomnianym Zbigniewem Turskim. W przypadku tego drugiego tytułu surowa Lissa od razu zresztą wytknęła nieadekwatność (konwencjonalnej) muzyki do (eksperymentalnego) obrazu. Co innego *Albo rybka*…, gdzie bez trudu można znaleźć cytowane analogie dynamiczno-ruchowe, a także — już na wyższym poziomie abstrakcji — materiałowe. Część efektów dźwiękowych onomatopeicznie naśladuje cechy przedmiotów-bohaterów, np. sprężyn, jednak gdy w finale pojawia się tytułowa rybka, Kotoński powstrzymuje się od łatwych rozwiązań typu różne „wodne" brzmienia. Zbieżność między muzyką konkretną, bazującą na nagranych i przetworzonych odgłosach codzienności, a kinem animowanym można jednak rozszerzyć na inne jego odmiany. Naturalnym skojarzeniem będzie tu kolaż czy technika kombinowana; rzeczywiście, w tym samym czasie Kotoński pracuje przy słynnym filmie *Dom* (1958) Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy, a niewiele później przy *Nowym Janku Muzykancie* (1960) zrealizowanym przez Lenicę. W muzyce tej słychać znacznie więcej rozpoznawalnych odgłosów (a nawet cytatów czy stylizacji), ale jej rola montażowa i spajająca całość pozostaje niezmienna.

Gdybyśmy wszak ograniczali się tylko do eksperymentów sensu stricto, to w kinie lalkowym można ich znaleźć stosunkowo mało. Stąd potrzeba poszerzenia pola rozważań o inne nurty muzyki współczesnej, jak na przykład orkiestrowy sonoryzm, czyli utwory brzmiące radykalnie, choć utrzymane nierzadko w tradycyjnych formach. Pierwszy przychodzi tu na myśl Krzysztof Penderecki, intensywnie komponujący w młodości także dla kina i teatru. Wszystko zaczęło się ponoć w 1957 roku, kiedy „niecieszący się już najlepszym zdrowiem Artur Malawski przekazał swojemu najzdolniejszemu studentowi zamówienie na muzykę do dwóch spektakli”[4]. Równolegle do komponowania przełomowych *Emanacji* i *Psalmów Dawida* Penderecki ilustrował liczne przedstawienia w Teatrze Lalek Banialuka w Bielsku-Białej: *Czarodziejski garnek* (1957), *Tomcio Paluszek* i *Świniopas* (oba z 1958), wreszcie *Najdzielniejszego z rycerzy* (1959). Przy tym ostatnim szczególnie się napracował, przygotował potem również rozszerzoną wersję dla poznańskiego Teatru Lalki i Aktora Marcinek, a następnie operę radiową. W większości były to spektakle dla dzieci, wystawiane w kolejnych teatrach w całej Polsce: *Szewc Dratewka* w krakowskiej Grotesce (1958), *Przygody warszawskiego misia* w łódzkim Arlekinie (1959), *Baśń o górniku Bulandrze* w katowickim Ateneum (1960), *Pieśń o lisie* w poznańskim Marcinku (1961) i ponad 30 innych tytułów. Pod kątem doboru materiału literackiego wyróżniają się dwie realizacje w Arlekinie: *O młynku Sampo i cudownej lutni* na podstawie fińskiego eposu *Kalewala* (1960) i *Nal i Damayanti* w oparciu o *Mahabharatę* (1962). Największym sukcesem okazała się muzyka do spektaklu *O Zwyrtale muzykancie, czyli jak się stary góral dostał do nieba* (m.in. warszawski Teatr Lalka, 1958, Teatr Lalki i Aktora w Lublinie, 1963) na podstawie tekstu Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Za warstwę wizualną odpowiadał mistrzowski duet Jan Wilkowski (reżyseria) i Adam Kilian (scenografia), natomiast w warstwie dźwiękowej rozbrzmiewał stylizowany folklor podhalański (potem własną wersję muzyki do tego spektaklu przedstawił m.in. Zbigniew Penherski).

Oddzielne słowo należy się spektaklowi *Ubu Król* (1964), czyli adaptacji groteski Alfreda Jarry'ego, wystawionej w sztokholmskim Marionetteatern, pokazywanej potem w wielu krajach i wreszcie sfilmowanej w 1972 roku. Spektakl reżyserował Michael Meschke, a scenografię zaprojektowała Franciszka Themerson — wraz z Pendereckim stworzyli prawdziwą sztafetę pokoleń awangardy. Zetknięcie z tekstem Jarry'ego musiało wywrzeć na nim spore wrażenie, skoro wrócił do tematu niemal trzy dekady później w swojej postmodernistycznej operze buffa (1991). Już w uwerturze do adaptacji lalkowej rozbrzmiewa jeden z lejtmotywów, plądrofoniczna wariacja na temat *V Symfonii Beethovena* ze zwolnioną i zapętloną w mikroskali taśmą. W interludium na ten znaczący cytat nakłada się inny, wzięty z pruskiego *Hohendfriedberger Marsch* skomponowanego przez króla Fryderyka II Wielkiego. Werble i flet wraz z innymi instrumentami dętymi powrócą przy okazji parady oraz późniejszej bitwy, zaś połączenie marszu i symfonii zostanie ponownie wykorzystane przez Pendereckiego w momencie intronizacji. Kompozytor gra tu symbolami: z bombastycznym optymizmem zgrzyta słynny ostrzegawczy „motyw losu”, a na to wszystko nakłada się zaraz dzika perkusja. Często używa on tego typu krótkich wtrąceń, także z wykorzystaniem konkretnych dźwięków zdeformowanych rezonansem i innymi elektronicznymi zabiegami, na przykład przy scenie na Kremlu (kontrabas) albo koszmaru sennego (głosy), co przypomina muzykę towarzyszącą scenom pod szubienicą z *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Wojciecha Jerzego Hasa.

99.
Królewski statek, reż. Krzysztof Rau, scenografia: Wiesław Jurkowski, Białostocki Teatr Lalek, 1970, fot. Waldemar Grzegorczyk, archiwum Białostockiego Teatru Lalek

99.



Wszystkie wspomniane wyżej ilustracje muzyczne powstawały równolegle do coraz bardziej znanych autonomicznych dzieł Pendereckiego — *Wymiarów czasów i ciszy*, *Fluorescencji* i *Pasji według św. Łukasza*, jednak w przeciwieństwie do dzieł autonomicznych, często brakuje tu partytur i nagrań. Jak twierdzi biograf kompozytora Mieczysław Tomaszewski, bywało, że partie instrumentalne załączano wówczas do... rachunków i wysyłano do księgowości jako dowody na wykonanie dzieła. Przy okazji badań na potrzeby wystawy udało się jednak wydobyć z archiwów Białostockiego Teatru Lalek parę nagrań, które uchodziły do tej pory za nieznane, jak to do *Tomcia Palucha* (1961) w reżyserii Joanny Piekarskiej. Penderecki wykorzystuje tu instrumenty charakterystyczne i ich asocjacje komiczne (tuba, piccolo, trąbka) oraz sonorystyczne (fortepian preparowany), pozwala sobie na parodystyczne opracowanie tekstu. Kompozytor porzucił pisanie muzyki ilustracyjnej około roku 1966, lecz potem inni twórcy chętnie wykorzystywali jego wcześniejsze dzieła. Przykładem z obszaru teatru lalkowego jest m.in. *Ptak* (1975) Zygmunta Smandzika w Teatrze Lalek przy Teatrze Ziemi Opolskiej, ukazujący człowieka w zderzeniu z techniką, co podkreślała industrialna scenografia i ekspresjonistyczna muzyka.

100.



100.
Ubu Król, 1972, reż. Michael Meschke, scenografia: Franciszka Themerson, SVT, Szwecja

Zanim jednak autor *Pasji według św. Łukasza* porzucił sztuki użytkowe, skomponował kilkadziesiąt ścieżek filmowych, w tym parę z interesującej nas tutaj dziedziny. Niewątpliwie najbardziej awangardowa jest ta w animacji *Bazyliszek* (1961), w reżyserii doświadczonego duetu Leokadii Serafinowicz i Wojciecha Wieczorkiewicza. Już sam temat sugeruje historię niewesołą, a widok czarno-białych kukiełek w plastelinowym świecie potwierdza pesymistyczne przypuszczenia. Całości dopełniają obsesyjne wręcz muzyczne repetycje, wysokie świsty, rytmiczne świergoty, perkusyjne kaskady i crescenda szumów. Młodzi bohaterowie włóczą się nocą po mieście, napotykając rozmaite straszydła: ożywające płaskorzeźby, fruwające szyldy i otwierające się tajemne przejścia, a wszystko oświetlone punktowym światłem i udźwiękowione intensywnymi, dysonansowymi brzmieniami oraz frenetycznymi, nieregularnymi rytmami. Jak na muzykę do filmu dla dzieci młody kompozytor z szatańską bródką śmiało sobie poczynał! Niedługo po zakończeniu tego epizodu w twórczości Pendereckiego tak podsumował temat muzykolog Andrzej Chłopecki:

> Na wybór wizji muzycznej wpływa też opracowanie plastyczne filmu. A mamy tu filmy wycinankowe (*Arlekin* czy *Pan Trąba*), kukiełkowe (m. in. *Kaktus* i *Bazyliszek*), rysunkowe (*Scyzoryk*, *Przygoda żabki* czy też *Pułapka*), a także kombinowane

> (np. *Generał i mucha*, *Balony*, *Słodkie rytmy* czy *Szklany wróg*). Różne to filmy i różnie też potraktowana jest w nich muzyka, od kompozycji elektronowych do operowania instrumentami tradycyjnymi i głosami wokalnymi; od tak zwanej sonorystyki, czyli koncentracji na samych wartościach brzmieniowych jako jedynym środku wyrazu — do stylizacji impresjonistycznych, nie stroniących od dawniejszych chwytów technicznych rodem z muzyki funkcyjnej. To, co te filmy różni w warstwie muzycznej wydaje się być jednak mniej istotne niż to, co je łączy. [...] Skłonność do muzyki programowej stoi w bezpośrednim związku z inną cechą twórczości Pendereckiego, a będącą niezwykle pomocną w dziele filmowym. Tą cechą jest budowanie kompozycji na zasadzie podobnej do kompozycji dramatycznej[5].

W innych teatralnych lub filmowych ilustracjach Penderecki tryskał pomysłami niczym wulkan, choć często były to pomysły bardziej neoklasyczne niż sonorystyczne. Przykładem choćby wspomniana opera *Najdzielniejszy z rycerzy* na podstawie bajki Ewy Szelburg-Zarembiny, która ostatnio powróciła na deski teatru. Adaptacji scenicznej z udziałem żywych aktorów (już nie lalek), i to w podwójnej, genderowo poprawnej formie, podjął się Tomasz Cyz w Operze Wrocławskiej (2018). Powtórzenie całości ze zmianą płci głównego bohatera — tragikomicznej postaci stracha na wróble — wydobywa liczne powtórzenia obecne już w oryginalnej partyturze, powstałej onegdaj ze sporym udziałem Marka Stachowskiego. Echa i imitacje występują pomiędzy partią solową a chórem dziecięcym oraz między innymi aktorami, czyli... makami i wróblami. Z licznymi barwowymi fajerwerkami (perkusja, dęte drewniane) korespondują bardzo oryginalne kostiumy Natalii Kitamikado oraz znakomita reżyseria świateł Katarzyny Łuszczyk. Realizatorki sprawiają, że nie sposób się nudzić mimo dosłownej muzycznej repetycji: pierwsza część tonie w ziemskich żółciach i czerwieniach, druga w kosmicznych fioletach. Wszystko narasta w stronę poważnego konfliktu, walki o władzę i zasoby, wyśmiewania inności, ale oczywiście można spodziewać się pozytywnego morału.

Podobny motyw wystąpi też zresztą w innym dziele, do którego Penderecki napisał muzykę niewiele później: *Królu Midasie* (1963) Lucjana Dembińskiego, utrzymanym w estetyce postimpresjonistycznej, z fletami i harfami w roli głównej. Stylizacji takiej nie unikał także Włodzimierz Kotoński w *Baśni o korsarzu Palemonie* (1959) w reżyserii Jerzego Kotowskiego na podstawie utworu Jana Brzechwy. Nawet jeśli w scenie pogoni za groźnymi piratami pojawią się urywane frazy trąbki poza tonacją i metrum, całość i tak jest bliższa neoklasycyzmowi, podobnie jak w *Najdzielniejszym z rycerzy*. Kotowski, uznany twórca filmów lalkowych, wcześniej i później pracował raczej z jazzmanem Jerzym Matuszkiewiczem, jak w *Ostrożności* (1957) na podstawie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i jego teatrzyku Zielona Gęś. Kolega Matuszkiewicza, wibrafonista Jerzy Milian, otarł się z kolei o Białostocki Teatr Lalek, dla którego skomponował wiązankę rozkołysanych tematów w *Teatrzyku Jeana* (1969, reż. Stanisław Słomka-Rakowski). Dłużej na Podlasiu pozostał Jerzy Maksymiuk, późniejszy słynny dyrygent, który nie stronił od harmonii jazzowych, a nawet bigbeatowych. Pozostawił po sobie sporo lekkich ilustracji muzycznych z Białostockiego Teatru Lalek — a to na kawiarniane pianino w *Co za dzień* (1967), a to na swingujący big band w *Siała baba mak* (1969) — ale

przynajmniej raz wykroczył poza łatwiznę. W *Skowronku* (1966) zza kołysankowego fletowego lejtmotywu co chwila odzywają się mocno dysonansowe współbrzmienia i efekty sonorystyczne (typu klastery, frullata i glissanda) w dętych blaszanych i perkusji.

Czasem także w błahej konwencji można napotkać coś udanego i niesztampowego, jak choćby pełna werwy i pomysłów iście taperska ilustracja do filmu *Uwaga diabeł!* (1959) Zenona Wasilewskiego. Tytuł pokazywano w konkursie w Cannes, a za muzykę na organy Hammonda odpowiada w nim bliżej nieznany węgierski kompozytor András Viski. Choć zazwyczaj nie wykracza ona poza proste analogie dynamiczno--ruchowe (zwane czasem wdzięcznie mickey--mousing), to folguje przy tym upodobaniom do nieoczekiwanych harmonicznych przebiegów oraz dowcipnych cytatów i wariacji. Ta audiowizualna igraszka o kuglarzu i diabełku wymykającym się mu spod kontroli ma swój nieodparty urok — ale też stanowi komentarz do magicznej mocy kina animowanego, zwłaszcza lalkowego, o której była mowa na początku. Podobnie świeżo brzmi ilustracja Zbigniewa Penherskiego do spektaklu *Kartoteka* na podstawie dramatu Tadeusza Różewicza, wystawionego w Białostockim Teatrze Lalek w 1972 roku. Sporo tu urywanych, niemal punktualistycznych motywów albo sygnałów, ze sporym udziałem trąbki i puzonu albo sucho brzmiących instrumentów perkusyjnych (ksylofon, werbel) czy też smyczkowych szarpanych pizzicato. To dorosła muzyka do spektaklu dla dorosłych. Penherski skomponował jeszcze parę akompaniamentów dla białostockiego teatru w początku lat siedemdziesiątych, m.in. do *Królewskiego statku* z elementami orientalnymi oraz remake'u *O Zwyrtale Muzykancie* z opracowaniami góralszczyzny — w obu ujmuje bardzo przemyślana i oryginalna instrumentacja.

Wreszcie na koniec rzadko wspominany w muzycznym kontekście film, choć wyszedł on spod ręki jednego z najważniejszych reżyserów nurtu kukiełkowego. To *Worek* (1967) Tadeusza Wilkosza, do którego ścieżkę dźwiękową napisał kompozytor i malarz Zbigniew Bujarski, także kojarzony z sonoryzmem. Ścieżkę nadzwyczaj ambitną i bogatą, skrzącą się orkiestrowymi barwami, przetworzeniami rytmów i motywów oraz przepysznymi stylizacjami tanecznymi i marszowymi. Ta wielopostaciowa, zmienna i dynamiczna muzyka koresponduje z tematem filmu, którym jest walka o przetrwanie, toczona przez domowe przedmioty z żarłocznym workiem. Nie ma rady: nawet pewny siebie parasol oraz adorowany medalion kończą w gębie czerwonego potwora. Jego nieposkromiony apetyt i próżność podsycana przez zagłaskujące rękawiczki (posuwiste dźwięki smyczków) napotykają dopiero opór równie amorficznej chusteczki, która mobilizuje nielicznych ocalonych. Bujarski nie unika celnych onomatopei (skoki i ruchy), dźwięków konkretnych (straceńcza szarża nożyczek) oraz mickey-mousingu, jednak w swojej wielowarstwowej i brzmieniowo odkrywczej muzyce znacząco przekracza konwencję. To wspaniały pokaz dojrzałego sonoryzmu i animacji z niewiarygodnymi przemianami codziennych przedmiotów oraz barw orkiestry.

Czy można mówić o jednej, wyrazistej estetyce muzyki współczesnej w polskim kinie lalkowym? Choć z szacunkiem traktuję uwagi Zofii Lissy o konkretnych niby--dźwiękach towarzyszących niby-bohaterom i muzyce konkretnej jako odpowiedniku ożywionych przedmiotów, nie sposób odnaleźć w tamtych czasach wielu podobnych przykładów. Nawet jeśli część ilustracji Pendereckiego wydaje się bezpowrotnie straconych, to sądząc po tych ocalałych, kompozytor raczej oszczędzał eksperymentalną

siłę muskułów na scenę filharmonii (choć mógł tu wcześniej wypróbować bezpiecznie wiele pomysłów). Oczywiście, tak wspaniałe filmy jak *Bazyliszek*, *Worek* czy *Albo rybka…* czy spektakle pokroju *Kartoteki* i *Ubu Króla* pokazują że czasem kontrakt audiowizualny był zawierany przez strony świadome swoich praw i obowiązków, partnersko pojmujące związek między dwiema warstwami. Na gruncie teatru lalkowego można wymienić realizacje takie jak *Ubu Król, O Zwyrtale Muzykancie* czy *Kartoteka*, które do dziś stanowią dowód, że nie trzeba ograniczać się do skocznych rytmów czy podkreślania ruchu, lecz można wyrazić muzyką coś więcej — wywołać grozę w nocnym pejzażu nietypową artykulacją, zanimować przedmioty i rozedrgać orkiestrę, odrealnić świat i wzbudzić prawdziwe współczucie. Oby różne archiwa — zarówno te państwowe, poddane rekonstrukcjom, jak i znajdujące się w prywatnych kolekcjach — przyniosły nam więcej takich odkryć.

1 Michel Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. Konstanty Szydłowski, Korporacja Ha!art; Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2012.

2 M.in. Maria Krüger, *Lajkonik* (1960); Lidia Hornecka, *O Janku, co psom szył buty* (1961); Tadeusz Wilkosz, *Leśna przygoda* (1961) i *Dick i jego kot* (1963).

3 Zofia Lissa, *Muzyka w polskich filmach eksperymentalnych*, „Kwartalnik Filmowy" 1961, nr 2, s. 15–16.

4 Iwona Lindstedt, *Muzyka dla polskiego teatru lalkowego*, https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/penderecki/audio/muzyka-dla-teatru-lalkowego (dostęp 26.11.2018).

5 Andrzej Chłopecki, *Penderecki i film, w: Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, red. Jan Topolski, Sławomir Wieczorek, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015, s. 315–316.

Autorzy

Marcin Bartnikowski

Absolwent Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, kierunku aktorskiego oraz filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Od 2006 wykładowca na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. W 2009 założył Teatr Malabar Hotel, w którym jest aktorem oraz kierownikiem artystycznym.

Karol Hordziej

Menadżer kultury, wykładowca. Kurator wystaw *Teatr lalek Jerzego Koleckiego* w Galerii BWA w Tarnowie (2017), *Jan Dziaczkowski. Historie prawdziwe i zmyślone* prezentowanej w Zachęcie (2015) oraz współkurator wystawy *Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2015), prezentowanej również w Jeu de Paume w Tours (2016). Zaangażowany w projekty digitalizacji, opracowywania i upowszechniania prac z archiwów artystów, producent portali zofiarydet.com oraz wojciechplewinski.com. Wydawca albumu poświęconego scenografiom teatralnym Jerzego Koleckiego (2018). Dyrektor artystyczny festiwalu Miesiąc Fotografii w Krakowie (2004–2013) oraz członek zarządu Fundacji Sztuk Wizualnych (2004–2014). Wykładowca w Akademii Fotografii w Krakowie i Warszawie.

Justyna Lipko-Konieczna

Dramaturżka, pedagożka i badaczka teatru. Absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, studia doktoranckie w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka koncepcji merytorycznej projektu *Teatralny plac zabaw* Jana Dormana oraz dramaturgii spektaklu pod tym samym tytułem (reż. Justyna Sobczyk, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie), autorka kilkudziesięciu scenariuszy teatralnych. W latach 2011–2015 dramaturżka Teatru Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, od 2012 — warszawskiego Teatru 21, w którym aktorami są osoby z zespołem Downa i autyzmem, gdzie wprowadza w obszar teorii teatru polskiego perspektywę studiów nad niepełnosprawnością. Współtworzy artystyczny i badawczy projekt instytucji w procesie Dowtown. Centrum Sztuki Włączającej. Współpracowała m.in. z Teatrem Dramatycznym w Warszawie, Nowym Teatrem w Warszawie, z Narodowym Starym Teatrem w Krakowie, Teatrem Powszechnym w Warszawie, Teatrem Zagłębia w Sosnowcu. Członkini Stowarzyszenia Pedagogów Teatru.

Kamil Kopania

Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego oraz na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Współtwórca i prezes Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (2004–2018), które wraz z białostocką Galerią Arsenał tworzyło kolekcję sztuki najnowszej, uznawaną przez krytyków za jedną z najlepszych w Polsce. Autor m.in. *Arsenał sztuki: Galeria Arsenał w Białymstoku i jej Kolekcja II* (2006); *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages* (2011), *Forma. Barwa. Faktura. O scenografiach Teatru Lalki i Aktora „Kubuś" w Kielcach i ich relacjach z innymi gałęziami sztuk plastycznych* (2016); redaktor tomów *Czas Apokalipsy: koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności* (2012); *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena, 19th–21st Centuries* (2016); *Dolls, Puppets, Sculptures and Living Images. From the Middle Ages to the End of the 18th Century* (2017); *Dolls and Puppets: Contemporaneity and Tradition* (2018).

Joanna Kordjak

Historyczka sztuki, kuratorka w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki. Zajmuje się polską sztuką XX wieku, a w szczególności okresem powojennym. Autorka (i współautorka) wystaw, m.in. *Andrzej Wróblewski 1927–1959* (2007); *Marek Piasecki. Fragile* (2008); *Antonisz: Technika jest dla mnie rodzajem sztuki* (2013); *Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna* (2013); *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach 60.*; *Zbigniew Warpechowski. To* (2014), *Zaraz po wojnie* (2015), *Polska – kraj folkloru?* (2016), *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* (2018) oraz redaktorka publikacji im towarzyszących. Laureatka nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy (2015).

Dariusz Kosiński

Badacz teatralny i performatyk, profesor w Katedrze Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. W latach 2010–2013 dyrektor programowy Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, a następnie, do grudnia 2018 zastępca dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Najważniejsze publikacje: *Polski teatr przemiany* (2007); *Teatra polskie. Historie* (2010); *Teatra polskie. Rok katastrofy* (2012). Ostatnio wydał dwie monografie o wczesnych przedstawieniach Teatru 13 Rzędów *Grotowski. Profanacje* (2015) i *Farsy-misteria* (2018) oraz zbiór esejów *Performatyka. W(y)prowadzenia* (2016). Od jesieni 2016 stale współpracuje jako krytyk teatralny i publicysta z „Tygodnikiem Powszechnym".

Dominik Kuryłek

Historyk sztuki, kurator. Autor pracy doktorskiej *Nihilizm w sztuce polskiej XX wieku*, którą obronił na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zajmuje się sztuką

neoawangardy i alternatywnymi praktykami artystycznymi stosowanymi przez twórców z Europy Środkowo-Wschodniej. Aktualnie pracuje nad książką *Nowoczesny teatr lalkowy dla dzieci Leokadii Serafinowicz*, finansowaną przez European ArtEast Foundation (EAEF) i Delfina Foundation. Jest kierownikiem Działu Fotografii w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie.

Adriana Prodeus

Autorka publikacji o animacji, m.in. *Polski film animowany* (2009); *Trzynasty miesiąc* (2010); *Twórczość jest rodzajem sztuki* (2012). Autorka biografii *Themersonowie. Szkice biograficzne* (2009) nominowanej do nagrody Warto. Wykładowczyni w Dolnośląskiej Szkole Wyższej i Akademii Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Kuratorka przeglądów filmowych i wystaw, autorka programu przeglądu polskich filmów animowanych w Anthology Film Archive w Nowym Jork (2017). Prowadząca programów w TVP1, TVP2 i Programie 2 Polskiego Radia, m.in. *WOK — wszystko o kulturze* nagrodzonego w plebiscycie MediaTory. Publikuje m.in. w „Zeszytach Literackich", „Twórczości", „Newsweeku", „Dwutygodniku".

Karol Suszczyński

Absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie oraz kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku tej uczelni, gdzie obecnie jest pracownikiem naukowym. W Instytucie Badań Literackich PAN obronił rozprawę doktorską zatytułowaną *Witkacy w teatrze lalek. Od inspiracji do inscenizacji*. Współpracuje z kwartalnikami „Teatr Lalek" i „Scena", publikował także w „Pamiętniku Teatralnym", „Teatrze" oraz na portalu internetowym „Teatr dla Was". W 2015 roku pod jego redakcją ukazała się książka zatytułowana *Nasz BTL. Festiwale* omawiająca organizowane od początku lat siedemdziesiątych przez Białostocki Teatr Lalek festiwale lalkarskie.

Jan Topolski

Kurator i krytyk filmowo-muzyczny. Były selekcjoner MFF Nowe Horyzonty, redaktor naczelny portalu Muzykoteka Szkolna, współzałożyciel i redaktor magazynu „Glissando". Autor monografii Gérarda Griseya, redaktor pism Andrzeja Chłopeckiego, książek o nowej muzyce amerykańskiej, kinie tureckim oraz antologii towarzyszących festiwalowi Sacrum Profanum. Publikuje m.in. w „Tygodniku Powszechnym", „Dwutygodniku", „Kinie" i „Ekranach", współpracuje z narodowymi instytucjami kultury oraz prowadzi Fundację 4.99.

Lalki nie są słodkie jak muppety.
Lalki to wyobrażenia człowieka,
bogowie, istoty pełne znaczeń.

Peter Schumann, Manifest *Bread and Puppet Theatre*, w: Stefan Brecht, *Bread and Puppet Theatre*, Methuen Drama, London 1988, s. 67.













































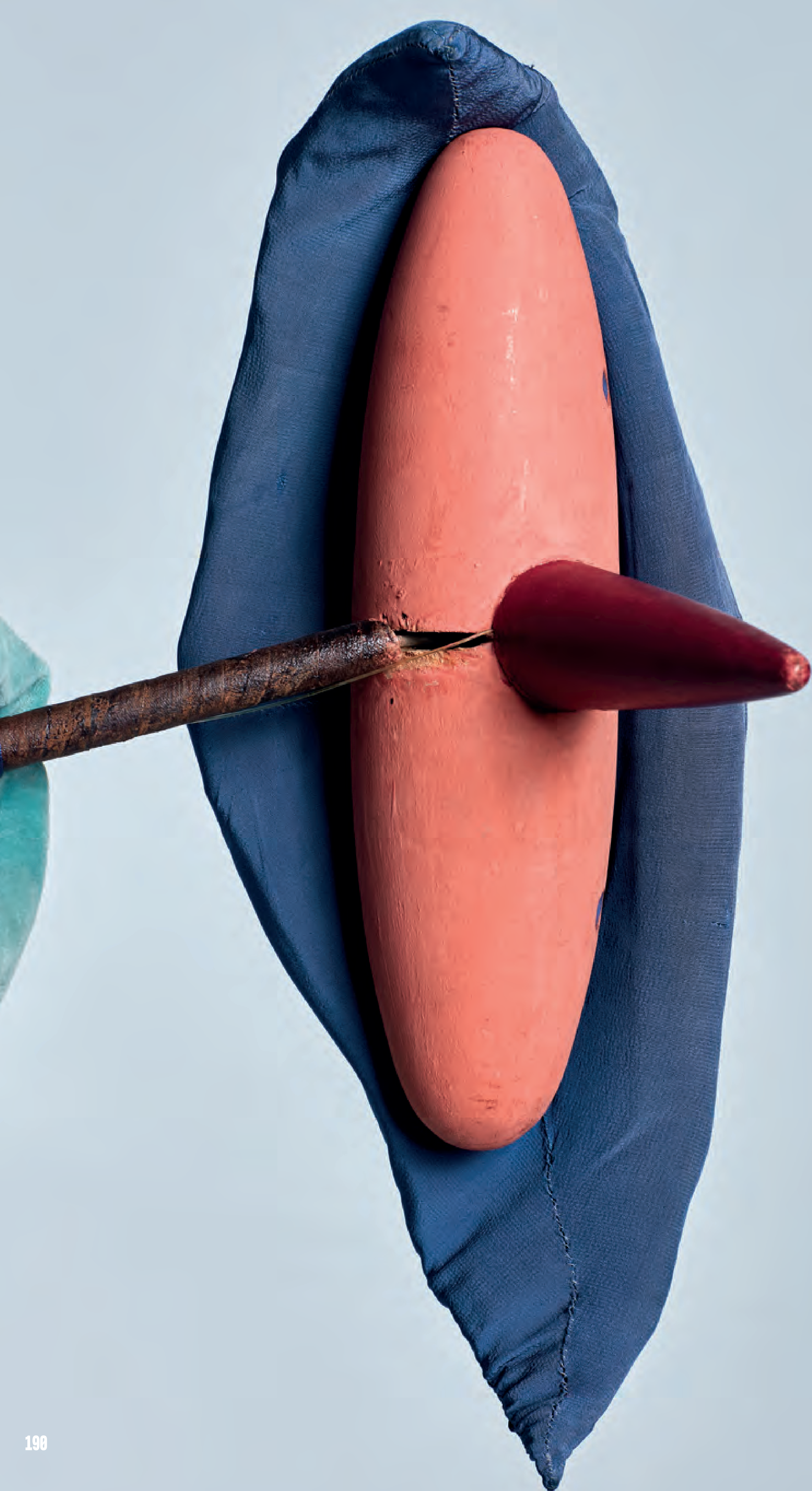










Fotografie lalek: Łukasz Rusznica
i Krystian Lipiec

s. 163: Henri Poulain, Sambo, lalka do spektaklu *Sambo i lew* w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, 1958, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

s. 164, 165: Ali Bunsch, Sambo, lalka do spektaklu *Sambo i lew* w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, 1950, wł. prywatna

s. 166, 167: Leokadia Serafinowicz, kukła Izaaka Belwedońskiego do spektaklu *Łaźnia* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1967, Teatr Animacji w Poznaniu

s. 168–170: Jan Berdyszak, Konik, lalka do spektaklu *Bajki* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1965, Teatr Animacji w Poznaniu

s. 171–173: Leokadia Serafinowicz, Mandaryn, lalka do spektaklu *Słowik* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1965, Teatr Animacji w Poznaniu

s. 174, 175: Jan Berdyszak, Lis, lalka do spektaklu *Pieśń o lisie* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1961, Teatr Animacji w Poznaniu

s. 176, 177: Zofia Stanisławska-Howurkowa, Car, lalka do spektaklu *Wielki Iwan* w Teatrze Lalka w Warszawie, 1954, Teatr Lalka w Warszawie

s. 178–180: Janina Petry-Przybylska, Szewc, lalka do spektaklu *O Janku, co psom szył buty* w Teatrze Lalek Niebieskie Migdały w Krakowie, 1947, Teatr Lalka w Warszawie

s. 181, 182: Jan Berdyszak, Rycerz, lalka do spektaklu *Pieśń o lisie* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1961, wł. Teatr Animacji w Poznaniu

s. 183, 184: Jerzy Kolecki, Królowa Śniegu, lalka do spektaklu *Królowa śniegu* w Teatrze Lalek Rabcio-Zdrowotek w Rabce, 1976, Teatru Lalek Rabcio w Rabce

s. 185, 186: Zofia Gutkowska-Nowosielska, replika Sganarela (1979), lalki do spektaklu *Lekarz mimo woli* w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, 1954, wł. prywatna

s. 187, 188: Leokadia Serafinowicz, Osiołek Porfirion, lalka do spektaklu *Bal u profesora Bączyńskiego* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek, 1961, Teatr Animacji w Poznaniu

s. 188, 189: Stanisław Fijałkowski, Sędzia, lalka do spektaklu *Królewicz i żebrak* w Teatrze Lalek Pinokio w Łodzi, 1960, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Lalki: teatr, film, polityka

Wystawa

19 marca–23 czerwca 2019

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
00-916 Warszawa
dyrektorka: Hanna Wróblewska
zacheta.art.pl

KURATORKA
Joanna Kordjak

WSPÓŁPRACA MERYTORYCZNA
Kamil Kopania

WSPÓŁPRACA
Julia Leopold

STAŻYSTKA
Paulina Darłak

ARTYŚCI WSPÓŁPRACUJĄCY
Roman Dziadkiewicz
i Wojtek Ratajczak
Paulina Ołowska
i Elżbieta Jeznach
Daniel Rumiancew
Łukasz Rusznica
i Krystian Lipiec

PROJEKT EKSPOZYCJI
Maciej Siuda Pracownia
(Billy Morgan, Patrycja Dyląg,
Jan Szeliga, Maciej Siuda)

OPRACOWANIE DŹWIĘKU
Michał Mendyk
Robert Migas
Jacek Szczepanek

REALIZACJA
Marek Janczewski i zespół

PROGRAM EDUKACYJNY
Zofia Dubowska

Książka

POD REDAKCJĄ
Joanny Kordjak i Kamila Kopani

KOORDYNACJA WYDAWNICZA
Dorota Karaszewska

PROJEKT GRAFICZNY
Jakub de Barbaro

REDAKCJA
Jolanta Pieńkos

ŁAMANIE
Jakub de Barbaro
Krzysztof Łukawski

OPRACOWANIE ZDJĘĆ
Jakub de Barbaro
MESA

DRUK
Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-76-4

współorganizator wystawy



partner wystawy



patron medialny



Za wypożyczenie prac, udostępnienie materiałów filmowych oraz fotografii wykorzystanych na wystawie podziękowania zechcą przyjąć:

Wiesław Jurkowski
Jarosław Kilian
Piotr Sawicki Jr

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Wydział Lalkarski w Białymstoku
Archiwum Narodowe w Krakowie
Archiwum Państwowe w Gdańsku
Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi
Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny
Galeria Piekary w Poznaniu
Galeria Starmach, Kraków
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi
Muzeum Historyczne Miasta Krakowa
Museum of Modern Art, Nowy Jork/Scala, Florence
Muzeum Kinematografii w Łodzi
Muzeum Narodowe w Gdańsku
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
Muzeum Podlaskie w Białymstoku
Muzeum Sztuki w Łodzi
Muzeum Śląskie w Katowicach
Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki
Scenkonstmuseet w Sztokholmie
SVT
Teatr Animacji w Poznaniu
Teatr Lalek Arlekin w Łodzi
Teatr Baj w Warszawie
Teatr Guliwer w Warszawie
Teatr Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie
Teatr Lalki i Aktora Kubuś w Kielcach
Teatr Lalka w Warszawie
Teatr Lalek Rabcio w Rabce
UNESCO
Urząd Patentowy Rzeczypospolitej Polskiej

oraz wszyscy, którzy pragnęli zachować anonimowość.

Dziękujemy także wszystkim osobom, które przyczyniły się do realizacji wystawy i książki:

Anna Batko
John Bell
Anna Bujnowska
Michał Burszta
Karolina Czerska
prof. Wiesław Czołpiński
Katarzyna Dendys-Kosecka
Iwona Dowsilas
Robert Drobniuch
Katarzyna Grajewska
Zofia Jakóbczak
Aldona Kaszuba
Lucyna Kozień
Łukasz Kuczyński
Krzysztof Łabiniec
Jacek Malinowski
Mariusz Mazur
Piotr Niziołek
Maciej Pawłowski
Marcin Pawłowski
Marek Pawłowski
Elżbieta Siepietowska
Honorata Sych
Sebastian Świąder
Marek Świca
Jolanta Świstak
Grażyna Totwen-Kilarska
Katarzyna Waletko


ZACHĘTA